
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.

Conversations-Lexikon

für

BILDENDE KUNST.

Conversations-Lexikon

für

BILDENDE KUNST.

Herausgegeben

von

FRIEDRICH FABER.

Nach dessen Tode fortgeführt unter Mitwirkung mehrerer Kunstgelehrten und Fachmänner

von

Lorenz Clasen.

Siebenter Band.

Leipzig,
VERLAG VON EMIL GRAUL.
1857.

Vorwort zum siebenten Bande.

Vor nun fast einem Jahre verschied der Herausgeber dieses Lexikons, Friedrich Faber. Die schleichende Krankheit, welche seinen Tod herbeiführte, behinderte schon einige Zeit vorher das regelmässige Erscheinen der Lieferungen, obgleich der Leidende, soviel seine abnehmenden physischen Kräfte es zuliessen, unausgesetzt bis zur letzten Stunde thätig blieb. Ueber die Schwierigkeiten, die mit dessen Tode der Fortsetzung des Werkes in den Weg traten, hat sich die Verlagshandlung bereits an anderer Stelle ausgesprochen und sich dem betheiligten Publikum gegenüber der Verzögerung wegen gerechtfertigt.

Mit dem gegenwärtigen Bande legte sie die Redaction in meine Hand. Möchten meine Kräfte ausreichen, das Werk mit gleicher Gründlichkeit weiter zu bauen, wie der Verstorbene es einst begonnen und bis zu seinem Hinscheiden fortsetzte; möchte mir ein günstigeres Geschick die Vollendung desselben gewähren. Die thätige Unterstützung einer nahmhaften Anzahl der tüchtigsten Kunstgelehrten und Fachmänner, die aus warmem Interesse für das Gedeihen des Werkes ihre Mitwirkung zugesichert, lässt mich das Erstere hoffen.

In einem andern Verhältnisse befand sich Friedrich Faber zu diesem Werke. Nur sehr wenige Mitarbeiter standen ihm zur Seite, so dass der Inhalt sämmtlicher sechs Bände mit weniger Ausnahme das Resultat seines unermüdlichen Fleisses, seines sorgfältigsten Studiums und seiner begeisterten Kunstliebe ist. Was er geleistet, wird auch die strengste Kritik würdigend anerkennen müssen, und eine Pflicht scheint es mir gegen ihn und die Freunde seines Werkes, dass ich seiner zunächst Eingangs der Fortsetzung des letztern nekrologisch gedenke.

Friedrich Faber, zu Oelschau bei Leipzig am 29. Mai 1816 geboren, war ein Charakter von ungemeiner Beharrlichkeit und eisernem Willen. Mit unsäglicher Mühe musste er sich aus dürftigen Verhältnissen emporarbeiten, mit endlosen Widerwärtigkeiten des Schicksals kämpfen, um seinen Wissensdurst befriedigen zu können. Seine Gymnasialbildung erhielt er auf der Thomasschule zu Leipzig, wo er auch die Universität bezog und sich der Philologie widmete. Auf jeden einiger-

massen entbehrlichen Lebensgenuss verzichtend, vergrub er sich in fast anachoretischer Zurückgezogenheit mehr und mehr in wissenschaftliche Kunststudien. Erst mit der Uebernahme des Lexikons für bildende Kunst (1843) glaubte er einen erfreulichen und lohnenden Lebenszweck gefunden zu haben. Von nun an gehörte er diesem Unternehmen mit ganzer Seele, mit aufopfernder Hingebung an, und sein heissester Wunsch war es, die Dauer seiner Tage möchte zur Vollendung desselben ausreichen. Leider aber hatte unter dem Einflusse vielfacher Seelenleiden bereits ein schleichendes Siechthum bei ihm zu tief Wurzel gefasst. Er erlag demselben plötzlich am 25. April 1856. Eben erst hatte er die Feder aus der Hand gelegt, als ihn der Tod ereilte.

Faber gehörte zu jenen edleren Naturen, die es nicht lieben, ihr Wirken und Schaffen auf offenem Markte auszurufen. Zum Theil hatte hierin seine Zurückgezogenheit ihren Grund, zum Theil aber vermied er auch desshalb jeden Verkehr mit Geistesverwandten und Künstlern, um sich ein freies unbeeinflusstes Urtheil zu wahren. Mancherlei Erfahrungen mochten allerdings in letzterer Hinsicht für ihn massgebend geworden sein. Daher kam es denn, dass er selbst nur von Wenigen gekannt war, obgleich sein Werk sich im In- und Auslande der ehrendsten Anerkennung erfreute. —

Unter seinem Nachlasse fand sich das Manuscript zu den ersten Bogen dieses Bandes bis zum Artikel „Heigelin" fertig vor. Ich habe es bei dessen Durchsicht nicht für zulässig erachtet, irgend welche Formveränderung vorzunehmen. Eine gewisse eigenthümliche, mitunter etwas gewaltsame, jedoch das Verständniss nicht beeinträchtigende Wortbildung schien mir zu innig mit seiner Darstellungsweise verwahsen zu sein, als dass sie sich ohne wesentliche Umgestaltung hätte beseitigen lassen. Sie indessen für die Folge beizubehalten, entbehrt eines stichhaltigen Grundes.

In jeder andern Hinsicht werde ich bemüht sein, das Werk in vollständiger Uebereinstimmung weiter zu führen, zugleich aber es mir angelegen sein lassen, eine möglichst concise Fassung zu erzielen, soweit dies unbeschadet der Vollständigkeit und Abrundung der Artikel geschehen kann.

In noch sechs oder sieben Bänden dürfte das Lexikon zum Abschlusse gelangen.

Leipzig im Februar 1857.

L. Clasen.

H.

Haus und Palast. (Fortsetzung und Beschluss des im vorigen Bande begonnenen Artikels. Stehengeblieben waren wir im Abschnitt über die Profanbaugestaltungen in Frankreich.)

Vier volle Jahrzehnte [1530—70] war Fontainebleau der Tummelplatz und das Dorado der Italiäner. Hatten früher in Frankreich Anwesende, wie der gelehrte Architekt *Fra Giocondo*, nur vorübergehenden Einfluss gehabt, so übten nun *Serlio* und Andre einen viel weitergreifenden, der verstärkt ward durch die Schulung, welche einzelne begünstigte Talente des französischen Architektenaufwuchses, wie *Philibert de Lorme*, in Italien selbst erlangten. In italiänischer Stilung wurden zu Paris das Stadthaus (*Hôtel de Ville*, 1533 durch *Dom. Cortone*) und der Louvrepalast (um 1540 nach dem Plane des *Pierre Lescot*) begonnen. Während Franz aber Fontainebleau baulich verjüngte und zu Paris eine neue Residenz an Stelle der von Filipp August (1200) erbauten, sonst dicht an den Stadtwällen liegende Louvreveste zu bauen begann, liess er in demselben Neustil auch die grosse Schaufaçade des Schlosses Blois (eins der besten Beispiele erster Renaissanceaufnahme) und ein halbes Dutzend Lustschlösser errichten oder erneuen (die Châteaux Chantilly, Follembray, Madrid, la Muette, Saint-Germain-en-Laye und Villers-Cotterets, die jetzt alle — theils zerstört, theils umgestaltet — wenig oder gar kein Zeugniss mehr von der Franzenszeit geben können). Nach dem Geschmacksbeispiele, das der König gegeben, liess Duprat, der Kanzler, sein Schloss Nantouilles, Ango das von Varengeville erbauen, während Andre die Schlossbauten zu Azay-le-Rideau, Chenonceaux und andern Orten in ähnlichem Sinne zu Ende führten. (Château Chenonceaux, schon 1515 durch *Thomas Bohetr* begonnen, zeigt noch viel von jenem Mischstile, der die französischen Herrensitze jener Tage so anziehend macht. Ueber Azay-le-Rideau vergl. den von bildlicher Darstellung begleiteten Aufsatz in Gailhabauds Denkm. der Bauk.) Unter den Städten war es ausser der Hauptstadt vornehmlich Lyon, wo die Aufnahme der Renaissance sich starken Schrittes einleitete. Hier wirkte, 1536 von Rom heimgekehrt, der damals in Jugendkraft stehende *Delorme*, dessen klassizistische B[illegible]ng ihn bald dem Hofe empfahl, dem er schon unter Franz, noch mehr aber unt[illegible]nrich II. und in den Katharinenzeiten diente. Sehr achtbare Bauzeugnisse jener Zeit liefert besonders auch Toulouse in einer Reihe von Wohnbauten, die meist auf engem Raum und in dichtbesetzter Strasse uns das volle Verständniss der antiken Formen neben mittelalterlichem Bürgersinn und freier Beibehaltung mittelalterlicher Gedanken darlegen. So offenbart zumal das Hôtel Lasbordes in Pilastern, Gesimsen, Fenster- und Thürbekleidung und in der ganzen Anlage die wunderbare Eleganz und Feinheit der Renaissance der Franzenszeit; doch stehen in gleicher Linie die Toulouser Hôtels Catelou, Clary und andre.

Vorerst hatte sich in Frankreich nur die bürgerliche Baukunst mit den italischen Neuformen befreundet. Bei Werken kirchlicher Bestimmung behielt die Architektur ihre gewohnten gothischen Formen bis Mitte des Sechszehnten. Gewiss ist es sehr bemerkenswerth, dass die Kapellen der Schlösser von Blois, Chenonceaux, Nantouilles und selbst von Ecouen noch gothisch konstruirt sind, während die übrigen Theile dieser Gebäude den Stil der Renaissance tragen. Erst der Lyoner *Delorme* liess auch im Kapellenbau die Gothik ganz fallen; so baute er 1552 in dem novantiken italischen Stil die Schlosskapelle zu Anet für Diana de Poitiers.

Als eingeborne Hauptmeister, welche den von der römischen Antike abgeleiteten Stil in Frankreich vollends einbürgerten, tragen ruhmvolle Namen die drei gleichzeitig in Wirkung getretnen Architekten: *Pierre Lescot*, *Jean Bullant*, *Philibert Delorme*.

Pierre Lescot, den 1510—78 lebenden Louvreplaner, lässt die Künstlergeschichte aus der Familie *Alissy* hervorgehen. Sie erzählt auch, dass er Pfründ-Abt von Clugny, Kanoniker der Kirche von Paris und Baurath bei vier Königen (Franz I., Heinrich II., Karl IX. und Heinrich III.) gewesen, weiss aber nicht das Geringste von seinem Studiengange. Als Franz die alte Louvreveste zu beseitigen und einen Prachtpalast an ihre Stelle zu setzen beschloss, war *Bastiano Serlio* der Erste, mit dem er den Neubau berieth. Ob Serlio den von ihm verlangten Plan zur Vorlage brachte, bleibt ungewiss; man ist indess geneigt zu glauben, dass dieser Italiäner (die „gute rechtschaffene Haut", wie ihn Delorme an einer Stelle seiner *Art de bâtir* nennt) dieser Aufgabe sich zu entziehen suchte. Genug — er hinderte nicht, dass der Plan eines jungen Franzosen zur Vorlage und Genehmigung kam. Dieser jüngere Künstler, der in den letzten Dreissigern des Sechzehnten mit einem so grossen Plane auf die französische Baubühne trat, war Lescot d'Alissy. Der Palatialbau, der nach dessen Entwurf entstand, ist jener, den man jetzt den alten Louvre nennt — zur Unterscheidung von den nachmaligen Zusätzen, wodurch der Louvre um das Vierfache erweitert worden. Nach allem Wahrschein plante Lescot den Louvre entweder nur als eine einzige Linie von Gebäuden, deren Mitte dann der jetzige Uhrpavillon bezeichnet hätte, oder als ein Viereck, das nur der vierte Theil des heutigen Vierecks gewesen wäre. Die von Goujon gemeiselte Inscshrift über dem Karyatidenthore sagt uns, wann Lescots Bau vollendet worden. Sie lautet:

Henricus II. christianissimus vetustate collapsum, refici caeptum a patre Francisco rege christianissimo, mortui sanctissimi parentis memor pietissimus filius absolvit anno a salute Christi MDXXXXVIII.

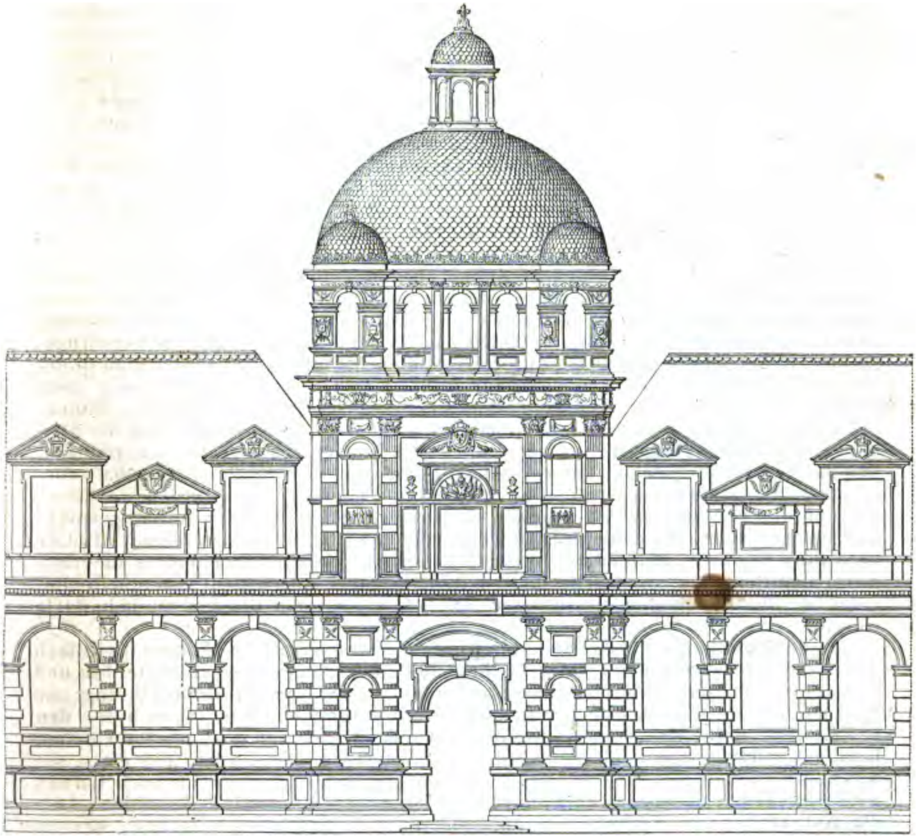
Dieser 1548 vollendete Alttheil des Louvre, der ganz auf Rechnung Lescots und seines schmückenden Mitarbeiters Jean Goujon kommt, erstreckt sich vom Uhrpavillon, der erst durch Lemercier erbaut worden, bis zur Ecke des Hofes; der andre Theil von hier bis ans Thor, das auf den Quai genüber dem Pont des Arts geht, wurde später, doch in demselben Sistem der Anordnung und Verzierung, beendet.

Das Baustück, das den Typus gegeben für den übrigen Louvrebau, lässt in Lescot einen Meister erkennen, der sich im neuen abgeleiteten Stile mit der Sicherheit eines Durchgeschulten bewegte. Als dies Werk unter Heinrich II. zu Schluss kam, zählte der Meister erst 38 Jahre. Man erkennt seine Absicht, die ganze Baukomposition mit allem möglichsten Reichthum auszustatten. Darum wählte er für das Erdgeschoss die korinthische Säulenordnung, für die zweite oder Hauptetage aber die sogen. komposite Ordnung, um mit dieser den Luxus der ersten Etage zu überbieten. Wirklich übertrifft die obere Etage die untere sowol durch den Luxus ihrer Fensterfassungen als durch die Eleganz der Fruchtschnüre ihrer Friese. Sonst muss man gestehen, dass zwischen den beiden Etagen oder den beiden Ordnungen etwas zu viel Aehnlichkeit oder Gleichheit herrscht, wiewol alles Einzelne, an sich betrachtet, für einen Architekten zeugt, der, genährt mit den besten Lehren und offenen Sinnes für die Schönheiten der Antike, alle wirkenden Mittel seiner Kunst besass. Infolge seines Sistems eines von unten nach oben fortschreitenden Luxus verschwendete Lescot in seiner Attika einen Reichthum, den man sich kaum grösser denken kann. Offenbar überschritt er in der Dekoration seiner Attika alles Maas. Indess muss man sich in seine Zeit zurückdenken, wo den Baumeistern so oft das bildnerische Vermögen zur Seite stand und die eine Kunst die andere zur Mitverwerthung drängte. Ohne Zweifel war Lescot ein grosser Zeichner und ein besonders Geübter im Dekorativen. Sieht man vom Uebermaas der Verzierungen und Details ab, das man an der krönenden Attika seines Bauwerks rügen kann, so muss man zugeben, dass die Verzierungen und Details durchweg gross gedacht und im Ganzen wie im Einzelnen auf das Fleissigste ausgeführt sind. Da ihm für grosse und kühne wie für feine und geschmacksreine Ausführung der Meissel der geschicktesten Bildner zu Gebote stand, so kann es nicht wundernehmen, dass er den verwendbaren Talenten so günstiger Hand manchfaltige Motive und häufige Gelegenheit bereitete, sich zu üben und unter verschiedenen Verhältnissen zu zeigen. Verlockte diese Rücksicht zu einem Ueberfluss von Verzierungen, so arbeitete die schmückende Kunst doch so schön, dass sie im Auffälligen der Ueberschmückung doch das Schlimmere, das eigentlich Missfällige, nicht aufkommen liess.

Besondern Bemerk verdient im Lescot'schen Louvretheile der grosse Saal, der im Erdgeschoss fast die ganze Façadenlänge einnimmt. Er ist ebenso merkwürdig in tektonischem Betracht wie hinsichtlich der Gegenstände seiner Verzierung. Die Säulenordnung, die Lescot hier anwandte, ist eine Art kompositer dorischer, deren Säulen auf ganz besondere Weise vertheilt und gruppirt sind. Man bewundert die edle und sinnreiche Weise, in welcher sich dieser grosse Saal auf beiden entgegen-

gesetzten Seiten endigt. Einerseit hat die Bildhauerei mit grosser Pracht den Kamin, andrerseit die Tribüne geschmückt. Die schöne Tribüne ist besonders merkwürdig ihrer Träger wegen, kolossale Karyatiden von der Hand Goujons, der dem Lescot überhaupt im Louvrewerke beigestanden und dessen Architektur den hohen Schmuckwerth verliehen hat.

Ueber Jean Bullant [† um 1573] können wir uns kürzer fassen; ihm hat schon ein Sonderartikel die Ehre gegeben. Sein Hauptbau (um 1540) war das für den Connetable de Montmorency errichtete Schloss Ecouen, an welchem sich schon eine knechtische Nachahmung der Antike zeigte, womit sich also das erste Zeichen vom Nahsein der Klippe kundgab, an welcher nachmals die Renaissance zerschellen sollte. Zwanzig Jahre später plante und begann er in Verbindung mit Delorme das *Château des Tuileries*, womit die mediceische Katharina einen neuen Hofsitz, ein neues Palais für das Fatum Frankreichs begründete. Ausserdem baute er das Pariser *Hôtel de Soissons*, wovon nur eine (beim Bau der Getreidehalle verwendete) Säule überblieben ist.



Hauptpavillon des Château des Tuileries.
(Bullant-Delormscher Bau.)

Auch über Philibert Delorme [† 1576] hat schon der Künstlerartikel gesprochen. In seiner Vaterstadt Lyon zeugen von ihm zwei bald nach 1536, dem Jahr seiner Rückkehr von Rom, entstandene Erker, welche an den Ecken eines Gebäudes in der Rue de la Juiverie sehr bedeutenden Vorsprung machen und durch den geschickten Steinschnitt sowol wie durch die damalige Kühne der Ausführung anziehen. Zu Fontainebleau baute er den grossen hufeisenförmigen Hof; ferner

errichtete er die Schlösser Anet und Meudon und leitete die Restauration der königlichen Châteaux la Muette, Saint-Germain-en-Laye und Villers-Cotterets. Mehre dieser Delormbauten sind ganz umgewandelt. Aus dem für Diana v. Poitiers errichteten Schlosse Anet, das Abbruch erfahren, hat man eine Portike gerettet, welche nun der Kapelle der *Ecole des Beaux-Arts* zu Paris als Portal dient. Diese herrliche Portike, welche den prächtigsten Renaissancestil unter Heinrich II. dokumentirt, hat drei Reihen gekuppelter Säulen dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung übereinander und ist mit äusserst fein gearbeiteten Reliefen und Statuen verziert, worunter eine treffliche Nachbildung des praxitelischen Bogenspanners sich besonders auszeichnet. — Zum *Château des Tuileries* lieferte Philibert mit Jean Bullant die grossen Pläne, wonach der Bau im Auftrage der Königin Katharina 1564 begonnen ward. Die Anlage dieses neuen Königspalastes geschah auf einem Platze, wo sich vorher Ziegelbrennereien befanden, wovon das Palais auch den Namen (Schloss der Ziegeleien) behielt. Was durch Bullant und Delorme zu Stande kam, bestand blos aus dem grossen gevierten (ursprünglich gekuppelten) Mittelpavillon und den Anfängen der beiden rechts und links von ihm gradaus laufenden Flügeln, die nach dem Garten hin eine Terrasse und an den Enden einen kleinern Pavillon erhielten. Diesen Ziegelbrennerpalast erweiterte Heinrich der Vierte, unter welchem nach Zeichnungen von *Ducerceau* und *Dupérac* die angefangenen Flügel bis zu den begrenzenden Pavillons fortgeführt und die Galerie begonnen wurde, welche an der Seine hinaufgeht und die Tuilerien mit dem Louvre verbindet. [Um in das Aeussre mehr Uebereinstimmung zu bringen, liess Louis XIV. durch die Architekten *Leveau* und *d'Orbay* die ältern Theile des Schlosses erhöhen und die ursprüngliche Kuppel des mittlern Hauptpavillons in ein vierkantiges Dach verwandeln. Derselbe König vollendete auch die von Heinrich IV. begonnene und von Louis XIII. fortgesetzte Galerie längs der Seine. Eine ihr entsprechende Galerie, die auf der Stadtseite nach dem Louvre hinlaufen sollte, ward 1808 durch Napoleon angefangen, ist aber nur bis zur Rue de Rohan gelangt, wo sie ruinenartig abbricht. Da so verschiedene Zeiten an den Tuilerien gebaumeistert haben, so kann es nicht verwundern, dass es dem Aeussern an Harmonie fehlt. Am Besten macht sich die Gartenfronte, weil vor- und rücktretende Massen ihr ein grösseres Relief geben als der dem Karrouselplatz zugekehrten Hauptfaçade. Im Verhältniss zu ihrer Länge ist diese Hauptfaçade etwas zu niedrig; nur der grosse Pavillon in der Mitte und die Pavillons auf beiden Enden erheben sich zu ansehnlicher Höhe. Auch stört den Gesamteindruck der unharmonische Wechsel der verschiedenen Säulenordnungen. An der Fronte des Hauptpavillons (*Pavillon de l'Horloge*) sind die Säulen im Erdgeschoss ionisch, im ersten Stockwerk korinthisch, im zweiten römisch, und die erstern fremdartig mit reifförmigen, in gewissen Absätzen am Schaft vorspringenden Bändern geziert. Die Endpavillons (südseit der *Pavillon de Flore*, nordseit der *Pavillon Marsan*) machen sich bemerkenswerth durch ihre ungewöhnlich hohen, oben abgestumpften Dächer mit gewaltigen Schornsteinen. Letzte verrathen noch ein entferntes, doch nicht sehr glückliches Eingehen in die Bauweise der Renaissance, welche diese nützlichen aber unschönen Nebentheile unserer nordischen Bauten mit grosser Kunst als zierende Glieder zu behandeln wusste.]

In der Zweithälfte des Sechzehnten wurde die profanbauliche Thätigkeit vielfach durch die Innerwirren des Landes gestört. Religionskriege, Liguenkämpfe, hin und her gehetztes Königthum — solche Zustände konnten die Kunstentwicklung nur hemmen und die Tage der Renaissanceblüte nur gezählt machen. Was unter den beiden gemordeten Heinrichen, dem verdorbenen dritten und dem grossen vierten, im Haus- und Palastbau gefördert ward, geschah durch die beiden Ducerceau, sowie durch Jamin und Desbrosses. Mit diesen Meistern, welchen noch Louis de Foix (der nach Spanien entwanderte Vollender des Escurial) beizuzählen, kam die Kunstneige vom Sechzehnten zum Siebzehnten zu jenem Ausdruck, der im Allgemeinen den Niedergang des Classizistischen und im Besondern schon stark den Gefrierpunkt der Renaissance anzeigt. Es war dieselbe Winterzeit der Architektur, von der auch Italien heimgesucht war. In dieser Periode baute *Jacques Androuet du Cerceau* die Pariser Hôtels *Carnavalet* und *Bretonvilliers*; auch wurde von demselben 1596 der Fortbau der Tuilerienflügel in Angriff genommen und die grosse Louvregalerie begonnen, welche *Dupérac* vollendete. Von dem andern Träger des Reifenbeinamens, *Jean Baptiste du Cerceau*, wissen wir, dass ihn der Schlossbau zu *St.-Germain-en-Laye* beschäftigte und dass er den Plan zu einer Terrassenanlage am Seineufer machte, deren Ausführung unterblieb, aber der Welt eins der prächtigsten Werke gegeben hätte. *Jamin* war unter Heinrich dem Navarrer der Vielbe-

schäftigte zu *Fontainebleau*, wo er die Schlossfaçade nach dem Waffenplatze zu Stande brachte. *Jacques de Brosse*, den man auch *Desbrosses* schreibt, der 1621 verstorbene Architekt der Marie de Medici, reicht mit seinem Hauptbau, dem *Palais du Luxembourg*, schon ins zweite Jahrzehnt des Siebzehnten. Die Wittwe des grossen, des guten Heinrich, kaufte bekanntlich 1611, um 90,000 Livres, das baufällige Hôtel des Duc de Luxembourg, an dessen Stelle sie, nach Erweitrung des Platzes durch Häuserrasur, 1615 den grossen Neupalast erstehen liess, der mit seinem nach allem Wahrschein von ihr gewünschten Bossagenwerk nicht grade zu seinen Gunsten an die Rustikfaçaden ihrer Heimatpaläste erinnert. Man findet hier die Bossagen ohne Unterschied bei allen Massen und Details angeordnet, eine radikal-rustikale Façadenbehandlung, welche diesem Palais unter allen übrigen Architekturen von Paris so besondern Karakter verleiht. Im Erdgeschoss herrscht sogenannte toskanische Ordnung, die in der ganzen Entwicklung des Gebäudes mit der gleichförmigsten Rustik durchschnitten wird. In der Etage darüber, von dorischer Ordnung, wechseln die Bossagen, statt in gleicher Höhe fortgesetzt zu sein, sowol an den Pfeilern als an den Säulen und Pilastern mit glatten Schichten ab, die an den Ecken abgerundet sind. Hat der Baumeister überhaupt die Rustik gemissbraucht, so ist dies wol am Aergsten geschehen, als er Säulenstämme aus abwechselnd gevierten und gerundeten Stücken bildete. — Derselbe Debrosse zeigt sich anderweit, z. B. in seinem Saalbau (*Salle des Pas-Perdus*) im Pariser Justizpalaste.

Die Erstarrung der Renaissance durchdauerte im Allgemeinen noch die Epoche der Kardinalminister Richélieu und Mazarin. Keiner der Architekten der Richélieuzeit brachte ein Werk hervor, das den Weg gezeigt hätte, aus der Verfrorenheit des Stiles herauszukommen. Erst in Mazarins Ministerzeit (1643—61) erheben sich aus der Bautenmisère einzelne Beispiele, welche eine Architektur der Zukunft, eine nach selbständigen von der Antike losgelösten Formen ringende, in sehr bezeichnender Weise verkünden. Als Meister der Epoche Richélieu-Mazarin gelten: Charles Lemercier [† 1666], der Hauptarchitekt unter Louis XIII., der die *Sorbonne* samt der Kirche und das *Palais Cardinal* oder *Pal. Richélieu* (nachherige *Palais-Royal*) erbaute, und der auch dem Louvre den Flügel rechts vom Uhrpavillon und den obern Theil dieses letztern zufügte; Gérard Désargues [† 1662], der das durch Simon Maupin ausgeführte Stadthaus zu Lyon plante; dann der vielbeschäftigte Louis de Veau oder Leveau [† 1670], der ausser andern das Hôtel Lambert auf St. Louis und das von d'Orbay ausgeführte *Collège Mazarin* oder *Coll. des quatres nations* (Palast des Instituts) entwarf, das berühmte *Château de Vaux-le-Comte* errichtete und nach Veränderungen am alten Schlosse Vincennes den Ausbau der Tuilerienflügel (gemeinsam mit seinem Schüler, dem François d'Orbay) vollführte. Unter den höhern Profanarchitekturen dieser Zeit ist es besonders der Désargues-Maupin'sche Bau des Lyoner Hôtel de Ville, um 1650, wo der tektonische Geist sich freier wieder und frischer ausspricht. Dies Stadthaus ist mit malerischem Sinn für Durchsichten und Licht- und Schattenmassen angeordnet, und macht durch seine Treppen, auf welchen man zu dem Gebäude hinansteigt, durch seine Vorhallen und Höfe einen bedeutsamen Eindruck.

Unter dem gewaltigen, nach Mazarins Tode den Staat in Person bildenden Despoten, der als Louis XIV. ebenso berühmt als berüchtigt ist, wurde die Kunst allerdings in grosse Regung versetzt; aber das Leben, wozu sie mit Zauberschlag geweckt ward, zeigte sich im Ganzen als ein mehr äusserliches, mehr mit Handfertigkeiten glänzendes als durch wahrhaft neue und schöne Intentionen bewegtes. In der Architektur hatte die Italiänerrenaissance, die nur noch Bilder der Verflachung, der Zerfahrenheit, der Verwilderung darbot, zu allem Möglichen verführt, so dass nun ein Zustand eintrat, in welchem die Franzosen, sozusagen, Renaissance auf eigene Faust machten. Worauf man im Tektonischen rückblickte, war hauptsächlich die mehr und mehr zu Rom studirte, in ihrem Werthe so ungleiche Imperatorenantike, die man nun frei ins Französische übersetzte. Die berühmtesten Architekten dieser Periode, die für den Profanbau zu nennen, tragen die Namen Blondel, Perrault, Lepaultre, Bruant, Mansard. Ihre Periode ist die des Aufkeimens jener Dekorationsstilistik, welche bald zum sogen. Roccoco aufwucherte, aber ihre ärgsten Excesse erst unter dem Nachfolger des Louis le Grand beging.

Hauptwerk dieser Louiszeit ist der Riesenpalast von Versailles. Man sieht den Zuschnitt der Macht Ludwigs XIV. und seines prächtigen Hofes mit dem ausgebildetsten Ceremoniel der Welt in diesen unendlichen Avenüen, in diesen prächtigen Galerien, in der ganzen steifen Pracht der Bauten und der Parks. Nach seinem Samteindruck verdient dieser Königsbau vielleicht nicht minder wie das Escurial den Namen eines achten, aber geschmackwidrigen Weltwunders. Versailles ist in

allen Stücken zwar ein Werk der Kunst, aber ein Resultat der Frohnkunst, die der Uebermuth mit seinen Geschmacksimpertinenzen befehligte. Mitten in unfruchtbarer wasserloser Waldwüste liess jener launenbewegte, sonst ordinäre Geist, dem das Schicksal die schrankenloseste Befriedigung seiner Prunk- und Herrschsucht gestattete, durch Mansard die Bourbonenresidenz erbauen, welche — weil fern von Paris, dem natürlichen Centrum des Reichs — diesem Königstamm so gefährlich geworden ist. Verfolgt man vom Bahnhof des linken Seineufers die breite Allee, die nach dem Palaste führt, so gelangt man bald zu einem weiten Platze, der von den vormaligen kön. Marställen eingeschlossen ist; von dieser *Place d'armes* aus macht das Schloss keinen besonders grossartigen Eindruck; es ist ein ziemlich unregelmäsiges Durcheinander von Gebäuden, wo nur der Maasstab es ist, welcher die Wirkung hervorbringt. Drei Höfe muss man durchschreiten, eh man zum Palaste selbst gelangt. In den ersten tritt man durch ein reichvergoldetes Gitterthor, an das sich rechts und links steinerne Brustwehren anschliessen, um diese *Cour des statues* von der *Place d'armes* zu trennen. Das Wappen der Bourbonen, drei Lilien mit der Krone darüber, hat sich bis heute durch alle Stürme der Revolution erhalten. Die Statuen, welche diesem Hofe den Namen geben, beziehen sich auf die Siege des vierzehnten Louis und stellen die France als Siegerin über Deutschland und Spanien dar. Schräg vom Schlosse herab läuft ein Hof, der auf zwei Seiten von Gebäuden eingeschlossen ist, die Louis XIV. für seine Minister erbauen liess. Immitten desselben steht des Königs kolossale erzene Reiterstatue, während zu beiden Seiten Marmorstatuen an Helden und Staatsmänner erinnern. Den Mittelpunkt des Palastes, von der Stadtseite her, bildet das aus rothen Backsteinen errichtete Jagdschloss Louis' XIII., ein niedriges Gebäude, das auf ausdrücklichen Befehl Louis' XIV. in die Palastanlage mit gezogen wurde. An der Façade des *corps de logis* dieses Backsteinbaues befindet sich der nachmals durch Marie Antoinette geschichtlich gewordene Balkon, der von acht Dorersäulen buntgeäderten Marmors getragen und von zwei liegenden Figuren, welche die sogen. Sterbeuhr der Könige halten, überragt wird. Die beiden Flügel dieses frühern Jagdschlosses umschliessen einen marmorplattirten Hof (*Cour des marbres*), von welchem rechts und links zwei andere Flügel vorspringen, die vom vierzehnten und achtzehnten Louis erbaut, den Königshof (die *Cour royale*) begrenzen. [Ueber den Eingängen auf den Giebelseiten hat Louis Philippe die Inschrift anbringen lassen: *A toutes les gloires de France*, womit sich die heutige Palastbestimmung andeutet.] Südseit der *Cour royale* liegt das kasernenähnliche Ziegelgebäude, das jetzt zum Militärlazareth dient, früher aber die Wohnungen der Hofdiener enthielt, wozu die tausend Zimmer darin kaum ausreichten. Auf der andern Seite ragt hoch über den übrigen Palast die Schlosskapelle empor. Der rechte und linke Schlossflügel springen noch weit hinaus über diese Gebäude, die jedoch jede Samtübersicht der Stadtseite des Schlosses verhindern. Desto leichter dagegen ist es vom Park aus zu überschauen, wo man einen Freiblick auf diese ganze ungeheure Fronte hat, die aus einem weit vorspringenden Hauptbau und zweien Flügeln besteht. Dies Vor- und Rückspringen ist aber auch die einzige Gliedung an der grossen Schlosskaserne. Wäre der Reichthum oder vielmehr der Luxus in den Details nicht so ungeheuer, man würde eher die Baracken eines Regiments als die Residenz eines Königs in dieser unendlichen Fronte suchen, wo Länge und Höhe in gar keinem Verhältniss stehen. In regelmäsigen Zwischenräumen kehren nur Peristyle auf derselben wieder, mit gekuppelten Ionersäulen und allegorischen Figuren. Durch äussere Attribute, durch Raum- und Zierathverschwendung hat man dem Schlossbau einen Karakter aufdrücken wollen, der aus seiner innern Form nicht hervorgeht. Der Eindruck der Details des Aeussern und Innern ist nur der einer kalten ungefälligen Pracht. Wie die tausend Löckchen der Perrücke, so wiederholen sich nur dieselben Schnörkel und Künsteleien, ohne dass man irgendeine naturgemäse Entwicklung und Verbindung entdecken kann. Dieser Roccocostil passte vortrefflich zur Gartenkunst des *Lenôtre*, und es ist als schaute die ganz auf Kunst, auf maschinenartige Organisation und Unterordnung gegründete Herrschaft Louis' XIV. aus jedem Grössten und Kleinsten seines prunkenden Residenzschlosses. Es ist eine karakteristische Verbindung, dass das historische Museum des französischen Ruhmes grade in diesem Palast aufgestellt worden. Dieser Königsbau ist das Spiegelbild von Frankreichs Geschichte. Der Aufwand von Kraft und Mitteln, von Talent und Ausdauer steht in keinem Verhältniss zur wirklichen Leistung.

Nur blinde Despotenfreunde und die stets mit dem Munde Staunenden aus dem unsterblichen Chor der Philister können behaupten, dass dieser vierzehnte Louis der Kunst wie der Wissenschaft wahrhaft genützt habe. Was hätte mit den Geistern und Körpern, welche die Laune des Staatsegoisten in Bewegung setzte, geschaffen

werden können, wenn sie richtig und stätig angewendet worden, wenn ein in der Natur der Dinge gelegenes Ziel mit festem Willen verfolgt worden wäre! Es sind taube Früchte, die dort gepflanzt, die dort gezogen wurden, taube Früchte, die mit dem Schein einer ergiebigen Aernte die Zeitgenossen täuschen mochten, aber die Augen von heute, es seien denn Epicieraugen, nicht mehr blenden können.

Blicken wir zurück auf die Architekten der Louiszeit, von welchen andernorts Werke zeugen, so stechen zuvörderst ins Auge die achtbaren Erscheinungen eines Claude Perrault († 1688) und eines Libéral Bruant († um 1697). Jener Perrault, der laut Boileau's Epigramm aus einem unwissenden Arzt ein guter Architekt geworden, hat sich in der Kolonnade des Louvre verewigt. Weil der Louvre sich nur als ein Aggregat von Massen gab, die in ihren Anlagen und Formen von einander verschieden waren, so fasste man den grossen Entschluss, das vom Alten Beizubehaltende in einen neuen Plan umzuschmelzen und einer allgemeinen Zeichnung zu unterwerfen. Es handelte sich nicht allein um Herstellung dieser Gleichförmigkeit im Innerhofe, den man aufführen wollte, sondern es sollte auch Gleichförmigkeit in das Aeussere des Palastganzen kommen. Mehre Architekten hatten ihre Projekte vorgelegt, als Colbert dem König vorschlug, diese Pläne nach Rom zu Lorenzo Bernini zu schicken (1664). Bernini liess nicht lange auf sein Gutachten warten und begleitete es mit zwei eignen Projekten, die den Beifall des Monarchen so sehr erhielten, dass dieser sich bewogen fand, mittels eigenhändigen Schreibens (vom 11. April 1665) jene Notabilität der Kunst nach Paris einzuladen. Der schon fast siebzigjährige Bernini, auf allen Wegen glänzend empfangen, erschien und trug dem König zu St. Germain-en-Laye seine Ideen vor. Sein Hauptgedanke ging auf Verbindung des Louvre mit den Tuilerien. Vor der Eingangsfaçade sollte ein Freiplatz sich zur Pont-Neuf erstrecken und in seiner Mitte ein 100′ hoher Fels sich mit Flussgöttern erheben, aus deren Urnen sich das Wasser in ein grosses Becken ergossen hätte, um in die verschiednen Theile der Stadt vertheilt zu werden. Enden sollte das Ganze mit der Riesenstatue des Königs. Sein Projekt der Vereinung des Louvre mit den Tuilerien mittels zwei parallel laufender Galerien hätte in der Ausführung eine der riesenhaftesten Complexschöpfungen neuerer Zeit ergeben. Durch Abbildungen nach seinen in Frankreich hinterlassnen Entwürfen sind die Säulenordnungen bekannt, die er für die zwei Hauptfaçaden des Louvre bestimmte. Die des Einganges, in Perraults nachherigem Entwurf die prächtigste, war nach der Zeichnung Bernini's die minder reiche und zugleich in der Etagenordnung und Massenvertheilung die wenigst glückliche. Dagegen hatte er der innern Façade, den Tuilerien genüber, den Karakter einfachster Grossartigkeit vorbehalten, indem er dieselbe durch zwei Reihen von Säulenlauben übereinander zieren wollte. Es scheint nun, dass der König und sein Minister in der Frage des Louvreausbaues schwankende Rohre waren. Wahrscheinlich wollte man nur eine neue Zeichnung, die sich dem Bestehenden anpasste und nur dem Aeussern eine neue Ansicht verlieh. Bernini's Radikalplan aber lief auf Vernichtung oder Verändrung alles Alten hinaus, — ihm zufolge wären die alten Façaden des Hofes zuletzt nichts weiter als blose Scheidmauern gewesen. Indess legte man den Grund zur Eingangsfaçade, um Bernini in etwas genugzuthun. Merkend, dass man seinen Plan der Kosten und andrer Gründe wegen wegintriguire, erbat er sich die Erlaubniss zu seiner Rückkehr nach Rom. Man beschenkte ihn so reichlich, dass man damit nicht sowol seine Arbeiten bezahlte, als vielmehr das Recht erkaufte, sich seiner zu entledigen, um von der Unternehmung abgehen zu können. Kaum war er über Frankreichs Grenze, als der Entschluss des Fahrenlassens seines Projekts entschieden erklärt ward. In Folge dieses Beschlusses überreichte Claude Perrault, unterstützt von seinem Bruder Charles, dem Sekretär des von Colbert gebildeten Bauraths, den Entwurf zum jetzigen Peristyl. Sehr bald fogte die Genehmigung, doch wurde die Ausführung erst nach langen Berathungen und nach Vorlage eines Modells entschieden, das aus ebensovielen Stücken im Kleinen bestand, als man im Grossen gehauene Werkstücke zu dem Gebäude brauchte. Nach diesem Modell ward endlich der Bau begonnen, dessen Vollendung im J. 1670 erfolgte. Diese östliche Façade des Louvre, die unter dem Namen der „Louvrekolonnade“ berühmt ist, gilt für ein nicht genug zu preisendes Meisterstück und Wunder der Baukunst. Das Wahre ist, dass Perrault, der nicht professionirte Architekt, einen imponirenden Bau mit einem von der Zeitkunst unbeirrten Schönsinn und einer möglichst klassizistischen Stilung, soweit er sie verstanden, geschaffen hat. *Perrault*, schreibt Quatremère, *betrachtete seinen Gegenstand als ein Mann, der bei einem solchen Gebäude den poetischen Gesichtspunkt aufzufassen gewohnt war. Der Palast des Königs eines grossen Reiches schien ihm, gleich einer Art von Tempel* (!), *den höchsten Grad einer Pracht zu verlangen,*

welche die Kunst nicht besser (?) auszudrücken und bemerkbar zu machen vermöge, als durch jenen äussern Luxus von Säulen und Dekoration, der dem Betrachter imponire und ihm, während der Palast seine Bewundrung errege, zugleich (nicht nothwendig!) *eine hohe Idee von dem Fürsten einflösst, der ihn bewohnt. Das Peristyl des Louvre, besonders wie er aus Perraults Händen hervorging, d. h. bevor die unter jeder Kolonnade angebrachten Nischen durch Fenster ersetzt wurden, konnte in der That blos als eine Art Portal, als ein rein ideales Modell von Frontispice oder Vorderseite betrachtet werden, die, ohne Nutzen zu irgend einem Gebrauche, lediglich geeignet war, den Glanz der Kunst zu erhöhen und den Augen zu gefallen.* Ein schon längst mehr oder minder stark ausgesprochner Tadel betrifft die Anordnung, wonach die 36 korinthischen Säulen (die drei Vorsprünge mitgezählt) gekuppelt stehen; auch findet man manches Andre, was zum Theil freilich auf spätre Rechnung kommt, nicht eben zusagend; so sind z. B. die Verzierungen an der Rückwand des Säulenganges sowie die Fenster im untern Theile oder in der Rustika des Gebäudes zu klein und nicht schön genug. — Perrault begann auch die südliche Louvrefronte nach dem Fluss hin; doch geriethen die Arbeiten nach seinem Tode ins Stocken und endlich ganz in Stillstand. (Erst unter Napoleon, als er den Louvre zum Nationalmusée bestimmte, ward der Bau wieder aufgenommen und zu Dach gebracht.)

Von Libéral Bruant wissen wir, dass er mit andern Architekten seiner Zeit den Bau und die Leitung mehrer Werke, profaner und kirchlicher, theilte. Mit Leveau z. B. führte er das unter dem Namen der *Salpêtrière* bekannte Hospiz aus. Aber sein grösstes und ohne Vergleich schönstes Denkmal ist das königliche Hôtel der Invaliden, wozu er allein die Plane entwarf, mit Ausnahme des berühmten Domes, mit welchem sich Jules Gardouin Mansard verewigte. In diesem grossen Bautenkomplexe wird man stets den prächtigen Hof dieser Anstalt unterscheiden, der aus zwei Etagen grosser Säulenhallen besteht, ein Werk, das durch eine in Betracht der Zeit verhältnissmässige Reine der Architektur, durch die Grösse seiner Versältnisse und den Karakter seiner Konstruktion selbst an die grossen Cortile Italiens erinnert und diesen vielleicht nur durch die Entbehrung der Gewölbe nachsteht. Es ist augenbeleidigend, in so herrlichen Galerien von so schöner Ausführung nur hölzerne Decken wahrzunehmen.

Noch ist Antoine le Paultre († 1691) kurz zu berühren. Dieser Meister machte sich für seine Zeit berühmt durch sein Sistem zur innern Verzierung der Gebäude. Wahrhaft verdient aber hat er sich kaum damit gemacht; vielmehr ist er mit der schwerfälligen Weise seines Zierstiles ein Bannerträger der Verfallkunst geworden. Auf seinen Namen schiebt man mit Vergnügen zwei Flügel des Schlosses St. Cloud, die Pläne zu den Pariser Hôtels de Beauvais, Chamillard, Gevres, zur Villa des Duc de Gevres zu St. Ouen. Den Aergertod zog ihm sein Plan zum Château de Clugny zu, das die Frau v. Montespan nach einem Entwurf von Mansard zu bauen vorzog.

Unter Louis XV. (1715—74) gingen die tektonischen Dinge zunächst den eingeleiteten Gang. Aber bald entknäuelte sich unter ihm jenes Ungethüm, das als Stil des fünfzehnten Louis weltberüchtigt ist. Hatten schon die würdigen Maîtres Lepaultre und Lenôtre unter dem Vierzehnten abscheuliche Plaisirs in die tektonischen Dinge eingeführt, so wurden diese Schmausherren doch weit überboten durch den geschweiftesten Satan der Verzierungskunst, den, alle Musen und Grazien bereifröckenden, *Gilles Marie Oppenort* († 1742). Das Purzelbaumsistem, wozu Borromini verführt hatte, war in Oppenort das verführerische Fleisch geworden; in ihm gipfelte sich eine Unnatur, aller Manierismus, in welchen die Ornamentik überhaupt verfallen konnte. Er und die Architekten seiner Schule dekorirten die Hôtels, die Salons, die Châteaux; namentlich galt das Schloss Luciennes, für die Dubarry erbaut, als das Meisterstück dieser architektonischen Zierkunst.

Im ersten Stadium der Regierung Louis' XV. arbeitete noch der bereits unter Louis XIV. beschäftigte Robert de Cotte († 1735), der auch im Ausland Verschiedenes baute und an seinem gleichnamigen Sohn († 1767) einen Kunstnachfolger besass. [Werk des ältern Cotte die Kolonnade von Trianon.] Von den übrigen Architekten der langen Louiszeit tragen klingende Namen: Germain Boffrand († 1754), der das nach 1697 erbaute Hôtel de Soubise, jetzt *Hôtel des Archives*, oppenortisch dekorirte (1737) und das Schloss zu *Nancy* für König Stanislas baute; Jacques Germ. Soufflot († 1781), der Panthéonmeister, der die Pariser Rechtsschule, die Villa Merlino an der Saône und das grosse Lyoner Hospital mit der ungeheuer langweilenden, fabelhaft vielfenstrigen Façade errichtete; dann Jacques Ange Gabriel († 1782), der ausser den Kolonnaden am Eintrachtsplatze die Mili-

tärschule zu Paris ausführte, den Opernsaal des Versailler Schlosses herrichtete und das Schloss von *Compiègne* erbaute.

In der Zweithälfte des Achtzehnten trat eine Reaktion gegen das bisherige Stilwesen hervor; man fühlte, dass man diesem verrotteten und verzopften Wesen einen Damm setzen müsse, und diesem Gefühl wies sich ein Neuweg, den die erneuten, infolge der Winkelmann'schen Anordnungen allgemeiner denn je verfolgten Studien des Alterthums an die Hand gaben. Da diese Studien jetzt auch an der reinsten Quelle der Bauantike, an den athenischen Resten stattfanden, so konnt' es nicht fehlen, dass statt der römischen nun mit Feuereifer die hellenische Antike auf die Fahne geschrieben ward. So bemeisterte sich aller Architekten jene Grécomanie, die den Tempelstil mit fanatischer Treue wiederstilte oder doch — *quomodocunque* es gehen wollte — kopirte. Haupt dieser Gräcizisten war Boullée, dessen Lehre und Lehrlinge berühmter wurden als seine Werke. Er übte als geschworner Grieche auf die Baukunst einen ähnlich rhadamantischen Einfluss, wie ihn Louis David im Pinselfach, nur mit unbestreitbar höherm Bewusstsein, ausübte. Wer dieses unendlich verspätete Griechenspiel an Bauwerken studiren will, der sehe sich im Bautenpfuhl von Paris um; dort haben Beispiele hinterlassen Antoine († 1801) im Münzhôtel und im Justizpalaste, Louis v. Bordeaux in den Galerien des Palais-Royal und im Théâter Français, Gondouin († 1818) in der Medizinalschule, Chalgrin im *Collège de France*.

Diese Richtung setzte sich fort in der Kaiserzeit, in welcher Fontaine und Percier — im Leben wie Kastor und Pollux zusammenhängend — die Imperatoren des französischen Bauwesens vorstellen. Die Bestrebungen des endenden Achtzehnten und beginnenden Neunzehnten hatten zwar das Gute, dass sie den Zopf gründlich beseitigten, führten aber selbst nur zu einer Architektur, die immer kühler und befremdender wirkte. Die Sehnsucht nach Erlösung von dem neuen Uebel konnte nicht ausbleiben. So trat unter den wiederhergestellten Bourbonen das Gefühl, aus der Sackgasse der Griechelei herauszukommen, allmälig in Regung, doch erst der wiederholte Bourbonensturz 1830 bildete einen entschiedenen Wendepunkt, vonwo ab der nationale Geist in Poesie und Kunst das Romantische zum neuen Stichwort erhob. Die künstlerische Freiheit fasste im französischen Geiste wieder Wurzel, wie es zum Theil mit der politischen Freiheit der Fall war; mit jenem Stichwort aber, das zuletzt nur für jene Partei galt, welche für die Kirchen den vollblütigen Stil des Mittelalters verlangt, hatte man lediglich ein Wendewort hingeworfen, das sich als Chorus der Architekten am liebsten mit Liberté übersetzte. „Freies Stilsuchen!“ „Stilistische Wahlfreiheit!“ wurden die Devisen des Bauwesens und sie sind es derzeit trotz den Trojanern, die fort und fort aus der *Ecole des Beaux-Arts* ihre klassischen Hörner strecken.

Spanien.

Die Denkmale des Profanbaues auf spanischem Boden bieten kunstgeschichtlichen Anhalt erst von den Maurenzeiten an. Der früheste Palatialbau jener Araber, welchen Vandalusien im J. 711 in die Hände fiel, erhob sich in Folge der Gründung des grossen abendländischen Kalifats (757) zu Cordoba und durchdauerte die Jahrhunderte bis zum Erdbeben von 1589, das ihn gründlich zerstörte. (Nur die Moschee erhielt sich, deren märchenhaftes Ganze bis heut den Ruin der Theile überlebte.) Nach dem Zerfall des ommajadischen Kalifats in kleine Königreiche erhoben sich die glänzendsten Maurenbauten zu Sevilla, das unter dem Namen Ischbilijah 1026—1248 als Königsitz mehrer aufeinanderfolgender Araberdynastien (der Abadiden, Almoraviden und Almohaden) emporblühte. Hier hat sich vom Residenzpalaste, dem Kassr (*Alcazar*), genau genommen nur das zum kleinen Hof führende Thor und soviel von diesem Hofe, als dem Erdbeben von 1755 nicht erlegen ist, als Maurenwerk erhalten. An dem ruinösen Hofe, der unbestreitbar der zierlichste und älteste Theil des Gebäudes ist, findet sich eine arabische Inschrift, die in der Uebersetzung eines spanischen Akademikers also lautet: *Jalubi fué el Arquitecto de mi olra, y Maestro mayor. Fué venido de Toledo con los demas Maestros Toledanos á mi Palacio y Maestranza de Sevilla. Yo el Rey Nazar por la gracia de Dios.* Das Jahr ist nach unsrer Zeitrechnung 1181. Eine nicht minder glanzreiche Maurenresidenz erstand zu Granada durch jene Hamariden, deren Glück der Sturz des Kalifats von Cordoba (1236) und des Königreichs Valencia (1238) begründete. Hier, wo 1492 der letzte Rest maurischer Herrschaft gebrochen ward, hat das Schicksal so gnädig über der Palatialanlage gewaltet, dass uns die Gesamtreste noch einen

ziemlich vollständigen Begriff vom maurischen Wohn- und Lustbau gewähren. (Vergl. die Artikel: *Alhambra* und *Granada.*)

Der Seviller Königspalast, der mit seiner sehr moresken Erscheinung irreführen kann, ist seinen hauptsächlichsten Theilen nach kein Maurenbau. Was jetzt *Alcazar* heisst, wurde nach Eroberung des Seviller Königreichs, welche Ferdinand der Heilige nach achtzehnmonatlicher Belagrung der Hauptstadt vollbrachte, durch Don Pedro, König v. Kastilien und Leon († 1369), als ein an die Reste des frühern anknüpfender Neubau begonnen. Für diesen Pedrobau spricht noch die Inschrift? *El muy alto, é muy noble, é muy poderoso, é muy conqueridor D. Pedro, por la gracia de Dios Rey de Castilla é de Leon, mandó facer estos Alcázares, é estos Palacios, é estas portadas, que fú fecho en la era de mil é quatrocientos y dos.* Dieser 1402 beendete Palast erhielt mehr denn hundert Jahre später einen Zuwachs in dem grossen Hofbau mit doppelten Korridoren, wo die Bogen wenigstens nach maurischer Weise verziert sind. 140 Korinthersäulen aus schönstem Marmor tragen die beiden Galerien dieses Hofes, der auf Anordnung Kaiser Karls V. und nach Vorschlag seines Arztes Luis Marliano 1524 in dieser dem Moresken sich annähernden Weise entstand. Ueberall sind die Wappen von Kastilien und Leon und Karls Wahlspruch *plus ultra* angebracht. Die säulengetragenen Bogen des untern Korridors sind nicht maurisch, sondern eine Abart von Spitzbogen. Auch sind die Wandverzierungen nicht wie bei maurischen Gebäuden blos ein vierblättriges Kleeblatt, sondern Muscheln. Gewiss übertrifft dieser Hof beiweitem den Granadischen an Grösse und Pracht, aber ihm fehlt die Heiterkeit eines Maurenhofes. Schon dass die Grösse eine vieltausendmalige Wiederholung derselben Verzierung nöthig macht, ermüdet, und da jede Fläche mit Schnörkeln bedeckt ist, so sucht das Auge ängstlich und vergebens einen Ruhepunkt. Ein Bau von dieser Grösse hätte zu ernstern Ansprüchen an die Architektur berechtigt. Bei kleinerer Hofarchitektur, wie die Araber zu Granada hinterlassen, lässt man es gelten, wenn sie einem Zelte gleicht und sich mit Klammern und Kitt zusammenhält, doch bei einem grossen Palaste dergleichen nachzuahmen, heisst über der Nachahmung vergessen, was die statischen Gesetze gebieten. (Im 16. Jahrh. fand man überhaupt zu Sevilla grosses Wolgefallen am Maurengeschmack. Das Beispiel, das Karl V. gegeben, wirkte weiter bei den spanischen Grossen, und so findet man noch mehre Architekturen dieser moresken Spielart, in welcher besonders der Palast des Herzogs Medina-Celi sehr prächtig gerathen ist.)

Von Palästen der Schmuckgothik des endenden 15. und beginnenden 16. Jahrh. finden sich in verschiednen Städten Spaniens noch manche Prachtexemplare. Sie sind meist Uebergangswerke von der reichen Gothik zur Renaissance. Die Halbgothik hat die Façaden mit der feinsten und reichsten Bildhauerei übersponnen, wovon dieser Mischstil als *arquitectura platresca* bezeichnet wird. (Beispiele vornehmlich zu Valadolid, Toledo und Salamanca.)

Die Einführung der reinen Renaissance erfolgte durch Alonso Berruguete, der zu Rom alle drei Hauptkünste studirt hatte und im J. 1520 nach Spanien zurückkam. Seine Bauten sind ausgezeichnet durch eigenthümliche Eleganz bei schöner Massenvertheilung; nur findet man bei ihm und seiner Schule öfter die Ausladung gewisser sonst fein behandelter Theile übertrieben. (Glanzwerke seiner Bauweise zu Salamanca.)

Zu Sevilla zeigten sich als Meister einer schönen Renaissance die Architekten und Bildhauer *Diego de Riaño* († 1533) und *Martin de Gainza.* Letzter könnte Antheil haben an Sevilla's herrlichstem Renaissancebau, dem wahrscheinlich von einem Italiäner geplanten Stadthaus, jener *Casa del Ayuntamento*, deren Bau 1545 unter Karl dem Fünften begonnen, aber erst 1564 vollendet ward. Aehnlichen Stils, doch weit einfacher gehalten, ist das grosse vor Sevilla liegende Hospital (*de la Sangre*), das 1546 nach den Plänen des Martin de Gainza und Hernan Ruiz begonnen ward.

Der massiv römische Stil, jener nüchterne Baustil, der in Spanien nach Juan de Herrera, dem vielbethätigten Architekten Filipps II., der Herrerastil benannt wird, bebeispielt sich stark bereits an jenem Palast, welchen Karl V. zu Granada mitten in der Alhambra (nach barbarischem Niederriss eines Theils des alten Maurenpalastes) zu errichten befahl. Den Plan dazu lieferte Pedro Mechuca im J. 1527, aber obgleich bis 1633 daran gebaut ward, kam der Palast doch zu keiner Vollendung. Er bildet ein grosses Viereck mit kreisförmigem, von dorischer Säulenhalle umgebenen Hofe, der zur Arena für Spiele bestimmt war. Um die Nichtvollendung des Palastes wird wol von Keinem getrauert, der den schwerfälligen Bau mit seinen groben Profilirungen und rohen Skulpturen gesehen hat. Nur der Arenenbau, wiewol derselbe auch sehr massiv gehalten, erfreut durch ein gewisses festliches Ansehn.

Gradezu armselig erscheint die Architektur des kolossalen **Escorial**, wozu Juan Batista de Toledo 1563 den ersten Stein gelegt hat. Diese Wehmüllerarchitektur, um brentanisch zu reden, hat sicherlich nicht in der Intention dieses und des folgenden Baumeisters, Juan de Herrera, gelegen; sie hat ihren letzten Grnnd vielmehr in der Beschränktheit, womit der pfäffisch verdrehte, selbst den Architekten spielende Tyrann alles so und nicht anders befahl. Es ist wol das einzige Beispiel, dass ein so umfangreiches Gebäude mit solchem Aufwand von Granitblöcken, so ganz ohne allen architektonischen Schmuck, ohne Gesimse und in vier Stockwerken, mit ganz kleinen Fenstern, errichtet worden ist, um einem König als Residenz und Grabstätte und zugleich Männern, die der Nation in Wissenschaft und Kunst voranleuchten sollten, als klösterliches Institut zu dienen!

Zu **Aranjuex**, das der „schönen Tage" wegen in aller Munde, steht der Lustpalast desselben Philipp, der den düsterernsten Escorial erstehen hiess. Der Freudenpalast im Tajothale, der sich zum Escorial wie der Sperling zum Elefanten verhält, ist wiederum Werk des Juan de Herrera, einfachen italiänischen Stils, aber kleinlichen Geschmacks. Nur die Hauptfaçade des innern Hofes, mit ihren barock emporgebauten Giebeln, entwickelt in Etwas eine grössere Pracht. Das Vorzüglichste von Aranjuex bleibt der Garten der Insel, welche vom Tajo umarmt wird. Die malerische Vertheilung des Wassers in Seen, Teiche und fällebildende Kanäle verdient als vornehmlichste Schönheit der Anlagen gerühmt zu werden. Im Prinzengarten zeigt sich die jetzt verödete einfache *casa del labrador* (Wirthschaftshaus), die unter Carl IV. eine anmuthige Villa war. Dieser König legte schon als Prinz von Asturien den durch exotische Gewächse merkwürdigen Garten an, wo Don Juan de Castro aus dem Messort Valdemoro jene Casa errichtete.

Weit befriedigender als jene Königspaläste sind die **Platzbauten** in mehren spanischen Städten. So gehört die *Plaza mayor* zu **Valladolid**, welche Philipp II. nach dem Brande von 1561 aus Granit erbauen liess, zu den imposantesten Spaniens. Sie diente zum Vorbild dem **Juan de Mora**, als dieser Architekt 1619 den grossen Platz zu **Madrid** zu bauen hatte, die jetzige *Plaza de la Constitucion*, wo sonst glänzende Stiergefechte und schauerliche Autòs da Fé stattfanden. Als den grössten und schönsten Platz in ganz Spanien bezeichnet man die *Plaza mayor* zu **Salamanca**, welche 1700—1733 nach dem Plane des Meisters **Andres Garcia de Quiñones** entstanden ist. Dreistöckige Häuser bilden diesen Platz, unten mit gewölbten granitnen Hallen, wo zwischen den Bogen in weissmarmornen Medaillons die Bildnisse berühmter Spanier glückliche Stelle gefunden. (Leider haben sich die Franzosen an diesen Ruhmesbildern stark vergriffen.) Welchen Werth die Spanier auf würdige Ausstattung ihrer Hauptplätze legen, davon gibt jüngstes schönes Beispiel die Stadt **Avila**, welche alle ihre Plaza mayor umringenden Häuser neu errichten und mit granitnen Hallen versehen lässt.

Unter den vielen Bauten des 17. und 18. Jahrh. in Spanien können nur wenige Anspruch auf unser lebhaftes Interesse erheben. Im Allgemeinen sind sie mit den italischen jener Zeiten übereinstimmend, nur dass sie denselben genüber schwerfälliger in den Verhältnissen, roher in der Ausführung erscheinen. Worin die spanischen Bauten selber Zeit aber alle zeitgenössischen des Auslandes überbieten, das ist das sogenannte Roccoco, die Verzopfung des in Italien selbst verunkrauteten oder aussätzig gewordnen Stiles. Nachdem schon *Pedro de Ribera* in öffentlichen Bauten die Ausschweifungen des Italiänerstils eingeführt, fand das Roccoco hauptsächlich Verbreitung durch den vielbeschäftigten *José Churriguerra*, dessen Hauptblüte ins erste Viertel des 18. Jahrh. fällt. Nach ihm nannte und nennt man noch in Spanien jenen auswüchsigen Baustil die *arquitectura churriguerca*.

War von Italien her das Unkraut gekommen, so kam ebendaher mit der Zeit auch die Rettung davon. Vornehmlich wirkte jener Extravaganz entgegen der Turiner *Giovan Battista **Sacchetti***, der unter dem fünften Philipp 1787 den neuen Palast zu **Madrid** zu bauen begann. Dieser Königspalast, dessen Weiterbau sich bis in unsre Tage gezogen, ist von schönen und grossartigen Verhältnissen. Er erinnert in seiner Architektur mit Säulenpilastern an den Vanvitellischen Bau des Palastes Caserta bei Neapel. Zu imponirender Wirkung kommt der Madrider Palast noch vorzüglich durch seine hohe Lage, zumal in der Ansicht vom Flusse Manzanares aus, der in der Tiefe daran vorbeifliesst. Derselbe Philipp liess schon 1769 durch ***Sabatini*** das schöne Mauthgebäude errichten, das eine Hauptzierde der Alcalástrasse Madrids bildet. Das am Prado liegende Museo real dagegen, welches *Juan de Villanueva* plante, ist ein schwerfälliger, mit zwecklosem Säulenaufwand prunkender Bau, dem die Ausstattung mit schlechten Statuen keine höhere Zierde zu geben vermocht hat. Anziehender als diese in Stein verewigte akademische Ver-

schrobenheit ist das neue Haus der Cortes mit grosser korinthischer Portike, zu welcher breite, von zwei Postamenten mit Kolossallöwen begrenzte Stufen aufführen. Ein geschmackvolles Dekorationswerk ist der Sitzungssaal, das Ganze aber eine sorgfältig ausgeführte Nachahmung der Pariser Deputirtenkammer. Ein paar neue grosse Häuser Madrids geben sich als Schönbauten in Nachahmung der italischen Renaissance vom Beginne des 16. Jahrh., an welche Anfänge, zu besten Mustern zu lenken, man für die Folgebauten in Spanien schöne Erwartungen knüpft.

England.

Es war im 12. Jahrhundert, als die bürgerliche Baukunst in England hervorzutreten begann. Nach den Verhältnissen und der Einrichtung einiger solcher Gebäude jener Zeit, die sich bis auf unsre Tage erhalten haben, hält es freilich schwer zu bestimmen, ob sie insgesamt zu Wohnhäusern bestimmt waren oder ob sie zu öffentlichen Versammlungen oder zur Abhaltung der lehnsherrlichen Gerichtstage dienten.

Die unveränderliche Anlage jener Gebäude bildet ein Parallelogramm von zwei Stockwerken, bisweilen ein doppeltes. Das untre Stockwerk war gewölbt, wie wir dies auch bei gleichalten Profanbauten der Normandie finden, stand aber mit dem Oberstock in keiner Verbindung von innen. Zu dem obern Stockwerk gelangte man durch eine aussen angelegte Treppe, die wahrscheinlich beweglich war. Die einzige feste normännische Treppe, die aus jener Zeit in England vorhanden, ist die zu Canterbury.

Es hat allen Wahrschein, dass die Dienerschaft das untre, die Herrschaft das obre Stockwerk bewohnte; aber in keinem der aus selber Zeit noch vorhandnen Gebäude zeigt sich eine Spur von Unterabtheilungen.

Ein Beispiel normännischer Wohnbaukunst war bis vor wenigen Jahren in Southwark erhalten. Es war das Absteigehaus oder die städtische Wohnung der Prioren von Lewes. Der Prior und das Kloster zu Lewes wurden im Besitz der Olavskirche durch Wilhelm, zweiten Grafen v. Warren und Surrey, den Sohn des Gründers bestätigt. Graf Wilhelm starb 1138. Es scheint aber, dass die Prioren von Lewes behufs ihrer Geschäfte in London in den Jahren 1170 und 1186 ein Haus mietheten, woraus sich der Schluss machen lässt, dass das erwähnte Absteigehaus erst nach jener Zeit erbaut ward. Die allgemeine Anlage des ganzen Theils, der unlängst noch erhalten war, glich ziemlich dem Edelhofe zu Boothby Pagnel, der Moseshalle zu Bury St. Edmunds und dem Gebäude zu Cambridge, das den Namen Pythagorasschule führt.

Jm J. 1826 stand zu Barneck in der Grafschaft Northampton noch ein Edelhof grauen Alters, der nicht zur Vertheidigung erbaut war. In diesem Falle befand sich der Saal, sein Hauptbestandtheil, auf ebener Erde und hatte keine Gewölbe darunter. Dieser Saal bestand aus einem Mittelzimmer und zwei Seitenflügeln. Die feinen Fugen der Mauern in diesem Gebäude liessen erkennen, dass es nicht lange vor Mitte des 12. Jahrh. erbaut sein konnte.

Zu Bury St. Edmunds befindet sich ein normännisches Wohngebäude, das den Namen des Mosessaales führt. Hier sind zwei Parallogramme, in beiden zwei Stockwerke, deren oberes auf Wölbungen ruht. Das obere Stockwerk der grössern Abtheilung scheint aus einem grossen Zimmer, wahrscheinlich dem Gerichtssaale, bestanden zu haben. Keine Spur erhielt sich, wie der Raum in dem kleinern Parallelogramm eingetheilt war. Noch sind Spuren angrenzender Mauern zu sehen, als hätten die Gebäude einst eine grössere Ausdehnung gehabt.

Zu Boothby Pagnel in der Grafschaft Lincoln befindet sich ein normännischer Edelhof ziemlich nach demselben Plan. In diesem findet man einen Heerd und Rauchfang, woraus hervorgeht, dass das Gebäude, dem sie angehören, nicht früher denn in der Mitte des 12. Jahrh. entstanden sein kann. Dieses Bauwerk hat Fenster sowol an den schmalen als an den langen Seiten, ein Umstand, der deutlich zeigt, dass keine andern Gebäude an dasselbe angebaut sein konnten. Auf diesen von einem Wassergraben umgebenen Edelhof hat zuerst William Twopeny, Mitglied des Londner Juristenkollegs, aufmerksam gemacht. Man dankt ihm schöne und korrekte architektonische Zeichnungen davon.

Zu Christchurch in Hants trifft man einen normännischen Baurest, der ebenfalls einen Rauchfang aufweist.

Zu Lincoln restet ein normännisches Gebäude, das man die Ställe des John von Gaunt nennt, welches aber ein Gildenhaus, der öffentliche Ver-

sammlungsort einer Gilde war. Es ist so verziert, dass es den spätern Regierungsjahren Heinrichs II. (1154—1189) angehören muss.

Diese Beispiele beweisen, dass man um Mitte des 12. Jahrh. in England Edelhöfe, die nicht zur Vertheidigung bestimmt waren, zu bauen begann, und dass sich ausser den Gerichtshöfen, Abtswohnungen und bewohnbaren Theilen der Klöster, Beispiele bürgerlicher Baukunst fanden. Aber es dauerte lange, bis Wohnhäuser einen dem Rang ihres Eigenthümers entsprechenden Karakter erhielten oder bis man bei ihrem Aufbau besondre Rücksicht auf das Bequeme, Gemächliche nahm, was wir jetzt im Weltwort „*comfort*" begreifen.

Als ein öffentliches Gebäude aus der Zweithälfte des 12. Jahrh. lässt sich die Landschaftshalle zu Okeham in der Grafschaft Rutland bezeichnen. Sie zählt zu den Frühbeispielen des zur Gothik übergehenden Baustils. Camden misst diese Halle dem Walkelin de Ferrers bei, einem jüngern Sohne des Grafen von Derby, welcher im zwölften Regierungsjahre Heinrichs II. (1166) erster Baron von Okeham ward. Vergl. *Wright's Rutlandshire.*

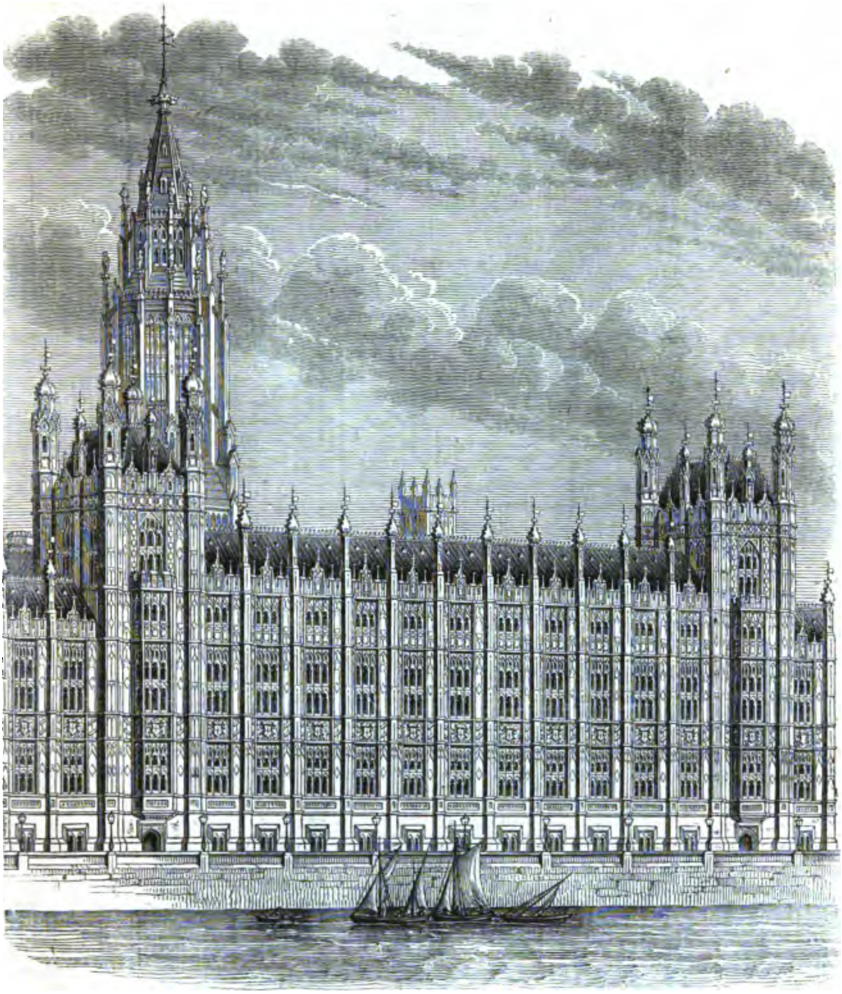
Viel zu weit würde uns ein Eingehen auf die Profanbauten führen, die aus den Zeiten der Gothik in erklärlicher Menge und theilweis überraschender Schöne erhalten sind. Hier nur Hinweis auf Glanzerscheinungen. Vornehmlich gilt es hinzudeuten auf die herrlichen Kollegienbauten, deren grösste Anzahl Oxford besitzt. Viele der Oxforder Kollegs sind sehr alte Stiftungen, die sich durch Vermächtnisse und Schenkungen bedeutend erweitert haben; meist sind sie in der landesüblichen Gothik (Anglogothik) auf's Prachtvollste aus gehauenen Steinen errichtet, und nur wenige sind theilweis im italiänischen Stile durch Christopher Wren oder dessen Schüler vergrössert worden. Durch dieselben gewinnt die Hochschulenstadt ein ganz eigenthühmliches stattliches Ansehen, um so mehr, da sie allesamt beständig in vortrefflichem Zustand erhalten werden. Die Erweiterungen, welche mehre dieser Kollegs in unserm Jahrhundert erfahren haben, sind wieder in demselben Altstile geschehen. Begriff von alledem gibt die neue Publikation unter dem Titel: *Malerische Ansichten von den Colleges der Universität Oxford. Eine Sammlung von 20 Bildern, dort zur Stelle gemalt von Karl Rundt, lithographirt von Haun und Tempeltei, tongedruckt von J. Hesse. Mit historischen Erklärungen in deutscher und englischer Sprache. Vier Hefte in Jmp.-Folio.* Heft II. dieses Werks, 1852 erschienen, bringt die sehr malerische Ansicht der Westseite des Magdalenenkollegs. Der hinter hohen Akazien liegende Portalthurm mit zierlich gegliederter flachspitzbogiger Pforte und darüberschwebendem dreiflächigen Erker, dem je zur Seite Nischenbilder beigeordnet sind, — die ähnlicherweise mit Erkerfenstern versehenen Nebengebäude, wozwischen dieser mit schlanken Eckstreben, Thürmchen und schiessschartenförmiger Bekrönung geschmückte Thurm ruht, — das alles zusammen macht durchaus den Eindruck jener wohnlichen Pracht, welche Englands spätgermanische Architektur besonders karakterisirt. Die durch das Laubwerk der Bäume fallenden leicht beweglichen Streiflichter des heiterblickenden Sonnenscheins gleiten sanft über die Mauerflächen der Gebäude, während das vorliegende Terrain, ein um Rundbeete laufender Kiesweg, jeglichen Schattens entbehrend, zur hellbeleuchteten Masse wird. Das nächste Blatt führt uns in den Hof des Kollegs ein. Auch hier ist die Architektur an sich interessant; nur macht hier die streng symmetrische Anordnung der stets sich gleichbleibenden, immer wiederkehrenden Formen, den Eindruck einer mehr leblosen Pracht. Kein Baum, kein Strauchwerk belebt den weitgedehnten rechtwinklig-vierseitigen Flächenraum; nur Rankenwerk wuchert hie und da an den Streben, die den Umgang stützen, spärlich empor. Alles ist so gradlinig und gleichmäsig, dass uns in diesem Hofe die Langweiligkeit gleichsam entgegengähnt. Weit freundlichern Eindruck macht die auf dem dritten Blatt folgende Gesammtansicht des Magdalenenkollegs. Wodurch hier die Bauanlage zumeist erfreut, das ist der in schönsten Verhältnissen gebildete, leicht aufstrebende vierseitige Thurm, der sich frei und stolz über der Front des vor ihm liegenden Giebelbaues erhebt. Durch horizontale Gesimse erscheint er in fünf Etagen gegliedert; jede seiner vier Kanten aber ist von schlanker achtseitiger Strebe begrenzt, die in ein zierliches Thürmchen ausläuft. Zwischen diesen Eckthürmchen strebt je aus der Mitte der schiessschartenförmigen Bekrönung ein noch schlankeres Spitzthürmlein empor. Zwei mit feingearbeitetem Stabwerk gezierte Spitzbogenfenster füllen die oberste grössere Abtheilung, kleinere ähnlich gebildete Fenster je die Mitte der übrigen Etagen. Unterhalb der Bekrönung angeordnete Stab- und Blätterornamente vollenden den äussern Schmuck dieses Thurms. Den Vorgrund dieses Bildes füllt ein von starkem Steingeländer eingefasster, links von

hohen Bäumen begrenzter Brückenweg, der sich über das Chervellflüsschen erstreckt und die alte Oxford-Londner Strasse verbindet.

Wir verfolgen hier nicht weiter, was Städte wie Oxford, London, Edinburg, oder was kleinere Orte des vereinigten Königreichs an interessanten Proben bürgerlicher Baukunst der Vorvordern noch aufzuweisen vermögen. Wir verweisen in dieser Beziehung theils auf den schon gebrachten Artikel über „Grossbritannien", theils auf die betreffenden kostbaren Kunstpublikationen der Engländer, worunter sich die Pronfanbautensammlungen von *Jos. Nash* (*Mansions of England in the olden time*), und *John Clayton* (*Ancient Timber-Edifices of England*) vornehmlich empfehlen. Doch berühren wir mit kurzem Wort wenigstens jene *architectura domestica*, welche des bequemsten Materiales, des Holzes, sich bedient und in so vielen grafschaftlichen Strichen Jahrhunderte lang in starker Blüte gestanden hat. Sehr alte Repräsentanten dieser Bautenklasse besitzt, soviel uns bekannt, die Stadt Stafford in einigen hochgegiebelten Bürgerhäusern. Die letzte Hälfte des 16. und die erste des 17. Jahrh. ist vornehmlich die Zeit, aus welcher England noch eine Reihe interessanter holzkonstruirter Häuser aufzeigt. Besonders schöne sind noch in Herefordshire, Shropshire und Cheshire vorhanden; die merkwürdigsten dieser Holzhäuser finden wir im Clayton'schen Werke beisammen, namentlich die Bauten John Abels, der in den ersten Jahren des 17. Jahrh. thätig war und als nachmaliger „Zimmermann Karls I." im Westen Englands einen berühmten Namen hinterliess. Die Rathhäuser Leominsters und Herefords (das letztortige restaurirt), Hallen und Häuser zu Chester, Hereford, Ludlow, Shrewsbury und Weobly, *Pitchford-Hall* und *Park-Hall* bei Oswestry in Shropshire und *Moreton-Hall* in Cheshire gehören alle der bezeichneten Epoche an; sie geben merkwürdige Beispiele des Tudorstils in seinem Bestreben, den Anforderungen eines andern Materials sich zu fügen und hinwieder von den Hilfsmitteln dieses Materials Vortheile zu ziehen. (Architekt Clayton hat in seinem Werke nicht blos malerische Ansichten der betreffenden Bauten gegeben, sondern bei den wichtigsten derselben auch die Details. Da finden sich manche Anknüpfpunkte zur Vergleichung mit deutschen Holzbauten.) London, das sonst eine Ueberfülle von ehrwürdigen überhängenden Holzbaracken mit fantastischen Giebeln, schmucken Schnörkeleien und ausgeschnittnem Getäfel besass, bietet nur noch eine schwache Anzahl von Exemplaren, die sich natürlich fortwährend verringert. Die besterhaltnen besitzt Whitechapel und Little Moorfields. Ein wahres Prachtstück ist in Norton Folgate ein Gasthaus zum Sir Paul Pindar. Nur in der Gasse Cloth Fair, dem Kleidermarkt, verbeugen sich noch die Häuser artig gegeneinander und schütteln sich aus den Dachfenstern die Hände. Das Innre dieser Wohnungen hat nichts Lockendes, aber ihr Aeusseres gefällt dem Auge besser als die Paradenvisage der steif dastehenden, nach der Schnur gereihten Neugebäude. In jenen hat eine Harmonie des Malerischen geherrscht zwischen dem Hause und dem Kostüm seiner Bewohner, in diesen besteht nur Uebereinstimmung der Hässlichkeit zwischen den viereckigen Fussspitzen und den viereckigen Fenstern, den grünen Hausthüren und den grünen Brillengläsern, den runden Hüten und den runden Ecken, den baumwollenen Vorhängen und den baumwollenen Regenschirmen. Indess muss der Trost herhalten, dass alles, was ist, gut ist; und was am Malerischen verlorengegangen, ist an Comfort gewonnen worden.

Ueber die haus- und palastbauliche Gegenwart Englands wäre zwar viel zu sprechen, aber nur in dem Sinne, dass man viel Worte machen müsste, um wenig Erbauliches zum Resultat zu haben. London zumal, das mit jedem Jahr sein Gesicht verändert, muss heute wol anders aussehen als in gestriger und vorgestriger Zeit. Die Hauptzüge sind freilich geblieben. Ehe London ein Westend hatte, hatte es seine Ludgatehügel, und eh' es eine geschriebene Geschichte gab, floss die Themse, wie sie heute fliesst. Aber der Teint, das ist es, was sehr gewechselt hat. Vor Alters trug London ein hölzernes Visir, dann hatte es feuerroth mit Ziegelstein geschminkte Backen, dann legte sich noch Grau und Schwarz darauf; jetzt ist London grösstentheils weiss getüncht, beklebt mit Schönheitspflästerchen, sieht rein und zart aus und nimmt mit seinem weissen Gesicht die Miene der Unschuld an. Aber schon fängt das wieder an sich zu ändern. Noch ein Jahrzehnt — und London hat vielleicht sein Gesicht in ein Asfaltfutteral gesteckt, oder wenn die Londner Morgens erwachen werden, finden sie ihre Backsteinhäuser in Häuser von Gusseisen verwandelt. In der Nähe des bekannten Gartens von Kensington, wo vor zwanzig Jahren noch eine Wüste war, breitet sich jetzt der sogenannt schönste Theil Londons aus, eine Welt neuer Häuser, die sich in stolzem Einerlei, durch keine Läden oder Werkstätten unterbrochen, zu Squares und Strassen

bilden. Es ist der hochanständige Weltwinkel, dessen Terrain schon etwas höher ist und durch einen kiessandigen Grund zu gesunder Atmosfäre beiträgt. Mehre Stadttheile sind wie Augiasställe gefegt worden, so St. Giles, durch welchen eine ganz neue Strasse gebahnt wurde, die als Verlängerung der meilenweiten Oxford-Street eine direkte Verbindung mit Holborn und Cheapside, also der City, herstellt. Diese neue Strasse zwischen Oxford-Street und Holborn, welche eine schnurgerade Tour von Westen nach Osten, d. h. von Bayswater nach White Chapel, er-



Mitteltheil der Flussfaçade des Parlamentspalastes.
(Neubau von Charles Barry.)

gibt, heisst die New-Oxford-Street. Sie übertrifft in architektonischer Beziehung beiweitem die Regent-Street; besonders ist in den Häuserreihen ihrer Nordseite Vieles in sehr gediegenem Baugeschmack geleistet worden. Die neuen Häuser zwischen George-Street und Tottenham-Court-Road sind mit elf Bögen angelegt, die durch Läden gefüllt werden; über jenen Bögen erheben sich zwei Stockwerke mit je einem Fenster, wodurch die Fronte etwas Eigenthümliches erhält, dessen Eindruck ein günstiger ist. Diese Nordseite de Strasse steht übrigens in grellstem Kontrast zur

genüberliegenden, deren Gebäude mit Fenstern überhäuft sind. Beide Seiten der Strasse zeigen demnach zwei total verschiedene Behandlungsarten, und man gelangt bei näherer Betrachtung zu dem sonderbaren Resultat, dass die an sich so odiöse Fenstertaxe, sofern ihr Einfluss auf architektonische Zeichnung sehr segensvoll sein kann, eher erhöht als abgeschafft werden müsste. Soweit die Fenstersteuer gewirkt, sieht man nur ein Fenster, wo deren früher drei gewesen; dies mehre ersetzende



Ende der Flussfaçade des Parlamentspalastes mit dem Uhrthurm.
(Neubau von Charles Barry.)

Fenster aber ist vollkommen ausreichend für die Lichtgebung und wird ebenso gut zur Zierde als eine Fensterfülle, die dem architektonischen Karakter öfter entgegenläuft. Im Weiterverfolg der Strasse trifft man eine Häuserreihe, *the gothic houses* genannt, welche die Strasse vortheilhaft unterbricht und einen angenehmen Eindruck macht, weil sie in der einfach englischen, ihrem Karakter nach sehr gut in die modernen Strassen passenden Bürgergothik gehalten ist. Die Verbesserung der

Bauten, die in gewissen Strassenlinien Londons ersichtlich wird, beschränkt sich indess sehr auf die Stellen, wo wirkliche Architekten die Pläne gemacht und die Ausführung geleitet haben. Denn im Uebrigen bleibt die Strassenarchitektur, so lange der feudale Grundbesitz darauf drückt, das bisherige Builderswork, ein fades Gemisch, das jeden Verständnisses architektonischer Verhältnisse und Formen ermangelt und ganz und gar jenes Schönsinnes bar ist, der die Mauerfläche organisirt, belebt, beseelt, ihr Karakter gibt und den Gedanken des Schönen darin wahrnehmen lässt.

Wir wiederholen hier nicht, was bereits im Art. *Grossbritannien* über Englands Architekten unsers Jahrhunderts und ihre Leistungen, namentlich im Profanbau, berichtet worden. Wir erinnern nur daran, dass auch dort ein Kampf der Stile besteht. Klassizisten und Gothiker in heller Fehde! — dazwischen Justemilieu, das bald den Tudoristen, bald den Italizisten und Hellenisten Visite macht, je nachdem es auf Seite der Einen oder der Andern seine Rechnung zu finden hofft. Unter dem Mittelstellung nehmenden Chorus ist eine glückspilzartige Erscheinung *Charles Barry*, welcher in dem seit dem Vergrösserungsbau des Windsorschlosses wichtigsten Profanbau Jung-Englands, den neuen Parlamentshäusern, seine gothische Probe gemacht hat. Wenn eine Vergleichung mit einem Bauriesen andrer Zeit und andern Stiles gestattet wird, so könnte man sagen, dass der Samteindruck des Parlamentsgebäudes von der Wasserseite jenem des Versailler Schlosses von der Gartenseite ähnle. Bei beiden ist der reiche Stil, welcher dem Bau zu Grunde liegt, durch eine aller ursprünglichen Auffassung fremde Geziertheit verdorben worden. Keine Spur von der Originalität, von dem Reiz ursprünglicher Erfindung, keine Spur von eigener Schöpferkraft spricht aus beiden Bauwerken. Durch äussere Attribute, durch Raum- und Zierathverschwendung hat man hier wie dort den Gebäuden einen Karakter verschaffen wollen, der aus ihrer innern Form nicht entspringt. Wenn der Eindruck, den die Parlamentsgebäude bei näherer Betrachtung machen, nicht so widerwärtig ist als der des Versailler Schlosses, so kommt dies nur daher, weil der Baustil überhaupt uns näher steht als jede Ableitung von der Antike, und dieses Verständniss, diese Verwandtschaft sich auch in den Verzerrungen erhält. Andre Leistungen Barry's in andrer Stilung sind der *Reform-Club* und das *Bridgewaterhouse* am Green-Park. Letztes ist ein nicht uninteressantes Gebäude, obwol die Inneranordnung des Palastes Angriffsstoff genug gegen den Architekten enthält. Ein imposantes Aeussere und eine imposante Eingangshalle mit Treppen sind bei ihm Lieblingsideen. Die Dimensionen, namentlich der Eingangshallen, stehen aber im überraschendsten Missverhältniss zu den Sälen und Zimmern seiner Häuser. Denn statt dass man überrascht werden sollte durch die Form und Grösse dieser letztern, durch ein Steigen der Innerwirkung verlieren die Zimmer alles Ansehn durch die Dimensionen der Halle, die zu Erwartungen berechtigt, während sie in der That selbst das eigentliche Ziel, der Augapfel der Architektur gewesen ist. Diesen grossen Verstoss gegen Oekonomie des Raumes findet man im Reformklub sowol wie im Bridgewaterhouse, nicht minder in der sogen. Lobby der Parlamenthäuser. In einem Privathause wie Bridgewaterhouse ist diese Verschwendung des Raumes unverzeihlich, da die Binnenräumlichkeit grossartiger und die Inneranordnung eine weit bequemere hätte werden können.

Niederlande.

Unter Niederlands grössern Städten sind es vornehmlich die belgischen, die aus ihren Glorzeiten schätzbare Denkmale des Profanbaues bewahrt haben. Mehre der flandrisch-brabantischen Städte machen noch einen Eindruck wie aufgeschlagene Kroniken, so namentlich **Brügge**, wo sich so viel vom mittelalterlichen Ursprung erhalten hat, dass man in ganzen Strassen nicht ein Stück Mauerwerk findet, das nach dem 16. Jahrh. aufgeführt worden. Die Kanäle, welche die Stadt so vielfach zertheilen, wurden damals gegraben, als die lombardischen Rheder auf ihrer Fahrt nach der Ostsee einen Theil der Waaren gegen flandrische Erzeugnisse vertauschen wollten. Ein Jahrhundert später wurde Brügge bereits vom gewerbreichen Gent überholt, und nach den Entdeckungen der neuen Welt zog sich auch der Handel Brügges nach dem glücklicher gelegnen Antwerpen. Brügge theilte dann mit den spanischen Niederlanden dasselbe Schicksal; es verfiel nach dem Untergange des Weltreiches, das einst von Madrid aus regiert worden war. Nur in einer Zeit des Ueberflusses konnten die Brügger solche Zinnengebäude errichten wie das **Tuchhaus**. Es steht auf dem grossen Platz, dessen ganze Breite es ausfüllt, obgleich es nicht höher ist als die andern Gebäude des Marktes. Eine lange Reihe gothischer

Fenster erhellt die endlosen Räume im Innern. Auf diesen hingelagerten Massen aus dem 14. Jahrh. erhebt sich ein wolbeleibter, grösstentheils den letzten Jahren des 15. entstammender Thurm, der sich in Absätzen allmälig verjüngt und dessen achteckigen Schaft oben eine Galerie krönt. Von Backsteinen erbaut, wirkt er durch seine Einfachheit ebensoviel wie durch seine Höhe. Nach vier Seiten zeigen die dickgeränderten Zifferblätter der Thurmuhr, und statt des Stundenschlags vernimmt man bis ans Ende der Stadt das herrliche Glockenspiel, den Neid aller übrigen Städte Niederlands. Gross war die Rolle, die das Brüggische Tuchhaus in der Geschichte der flandrischen Städte spielte; dorthin wurden die Zünfte berufen, um dem Grafen zu huldigen, nachdem er vorher im Dom erst dem Klerus die Schützung der Kirche in ihrem Gute und ihren Rechten geschworen und dann dem Magistrate alles hergebrachte Recht der Stadt bestätigt hatte. Nicht weit davon liegt das Rathhaus, das sich weniger durch seine Grösse hervorthut, aber sonst den prächtigsten Anblick einer schmuckgothischen Façade gewährt hat. Leider muss man sagen: sonst, da die Stirnseite des 1377 begonnenen Baues nicht nach ihrem heutigen Zustand beurteilt werden kann. Sechs schlanke Thürmchen zierten sonst das Dach, dreiunddreissig bemalte und vergoldete Statuen und vierundzwanzig Wappenschilde die Vorderseite. Natürlich ist bei Zerstörung all dieses farbenreichen Schmuckes auch der Karakter der darauf berechneten Komposition verlorengegangen, sodass man sich über ein nun mattes Aussehn nicht wundern darf. Nur die grandiose Eintheilung der Fenster ist wirkend verblieben. Sie haben kirchenfenstrige Länge; dazwischen zeigen sich noch die Kragsteine und die Baldachine für die nun verschwundnen Standbilder der flandrischen Grafen. An den Krag- oder Tragsteinen sieht man die einzigen bildwerklichen Reste: Profeten und Engel in gekrümmter Stellung. Im Innern ist der Bibliotheksaal merkwürdig durch die herabhängenden, doch nicht gestützten Gewölbe, wie sie in England so häufig vorkommen und welche wol eigentlich als die ins Absurde getriebene Ausbildung einer hölzernen Zapfenkonstruktion zu betrachten sind. Der Platz vor dem Rathhaus bietet eine Musterkarte abendländischer Stile, in welcher sogar der Stil des 12. Jahrh. (durch eine Kapelle) vertreten ist. Ein hübsches Renaissancegebäude bildet den Uebergang aus dem gothischen Stadthause nach dem modernen Justizpalaste und läuft trotz seinen bizarreu Anflügen der öden Klassizität des letztern den Rang ab. Durch Gässchen über Brücken und Kanäle kommt man dann an einen Punkt der Stadt, wo man ein Stück Mittelalter, wie man es nicht schöner aus Trümmern sich zusammenträumen könnte, noch wolerhalten beieinander hat. Der Kanal verliert sich nach rechts in eine Häuserenge; sein Wasser schleicht glatt durch die enge Fassung der Mauern und wildes Gesträuch hängt hinein, das kümmerlich zwischen den Häusern und dem Rand des Kanals aufgekommen. Vor uns düstert der Palast der flandrischen Grafen mit seinen hohen Giebeln, so verdrüsslich in seiner Verlassenheit, als ob er die Stunde seines Zusammenbruchs erwartete. Darüber und herum zeigen sich die Häuser eng zusammengerückt. Giebel an Giebel, Dach über Dach — ein ganzer Reichstag von angeschwärzten Schornsteinen, Thürmchen und Thurmspitzen. Wer dieses Stück Brügge betritt, wähnt sich völlig in das Jahrhundert der Eycks, der Rogier und des Memling versetzt.

Viel weniger Alterthümliches hat Gent bewahrt, eine Erscheinung, die um so mehr wundernimmt, da diese Stadt noch zu Zeiten Karls des Fünften nächst Paris die Grösste des nördlichen Europa's gewesen. Auch hier bauten Jahrhunderte nebeneinander; aber die noch vorhandnen Reste des 14. und 15. Jasrhunderts entsprechen keineswegs dem damaligen Reichthum der Stadt. Von der Oudenburg oder dem Gravensteen, dem alten Schlosse der flandrischen Grafen, übrigt nur noch ein imposantes Portal mit zwei Zinnenthürmchen. Das Stadthaus besteht aus einem ältern, 1481 begonnenen, und einem neuern, 1595—1628 ausgeführten Theile. Bei jenem verweilt das deutsche Auge mit Lust, denn er ist vielleicht das reizendste gothische Baustück, das in den Niederlanden aufzufinden. Die Details sind fein und tüchtig, das Ganze höchst malerisch, besonders wirksam der Erker und das herrliche Treppenhaus. Hier allein findet sich eine schöne Entwicklung des Baues nach oben, was sich von den Stadthäusern Brügges, Brüssels und Löwens kaum rühmen lässt. Hie und da mag nur die Verschlingung der Glieder etwas alzu sinnreich erscheinen. Auch der neuere Theil, der Flügelbau, macht sich weit besser als z. B. die Architektur des Stadthauses zu Antwerpen. Schnaase ward dabei an den venedischen Palazzo Cornaro erinnert. Das Innere ist völlig modernisirt. Von den noch erhaltnen Privatgebäuden ist wol das Schifferhaus am Kanal, 1531 erbaut, das eigenthümlichste; hübsche gothische Ornamente fassen die meist in gedrückten Rundbögen schliessenden Fenster ein. Sonst enthält der *marché du Vendredi* noch manchen älterzeitigen Bürgerbau.

Antwerpen zeigt eine wunderbare Mischung von Alt und Neu, von abgethaner Vergangenheit und frischerwachendem Leben. Im Allgemeinen kann man nicht sagen, dass diese Mischung etwas Unangenehmes habe, — es ist ein harmonischer Haupton in dem Ganzen und ein Zauber in dem Samteindruck, der durch die vermittelnde schicksals- und thatenreiche Geschichte noch gehoben wird. Während hier die Vergangenheit ihre Fussspuren hinterlassen, behauptet gleich daneben die Gegenwart ihr Recht. So bleibt die Fisiognomie der Stadt mächtig und überraschend; man fühlt sich gleich beim Eintritt in einer alten nordischen Metropole ersten Ranges; so öd auch manche Strassen (im Bereich des ältesten Häuserlabyrinths) sein mögen. Trotz dem Mangel einer durchgehenden Hauptstrasse ist Antwerpen in seinen sehr verschiedenen Haupttheilen leicht übersichtlich. Im Mittelpunkte, um den Dom herum, liegen ziemlich nah bei einander mehre grosse Plätze: so die unregelmässige *grande place* mit dem Rathhaus und einer Umgebung von bedeutenden alten hochstöckigen Häusern; die *place verte*, der vormalige Domkirchhof, und die *place de Meir* mit grossen palastartigen Gebäuden des Roccocostils. Diese hellen Punkte im Stadtplane trennt vom Strome und den schönen Quais ein Knäuel verwickelter enger Strassen, von deren urväterlichen, bis ins 14. Jahrh. reichenden Baulichkeiten nur vollen Begriff bekommt, wer mit langem Geduldsfaden sich durch die Wendungen hindurcharbeitet. Dieser älteste, schon lange von den Höherständigen verlassne Stadttheil ist jetzt das Paradies der Schiffer und ihrer Gewerbsgenossen. Auf der andern Seite jener Plätze des Stadtmittels ziehen sich nach den noch ziemlich entfernten Thoren nicht ganz so alte, auch nicht ganz so unregelmässige Strassen hin, welche, da auch die Börse in diesem Stadttheil liegt, von den reichern Kaufleuten zu ihren Wohnungen gewählt werden. Neue grössere und kleinere Häuser, durch deren offene Flügelthüren freundliche Gärten, Säulenhöfe oder zierlich angelegte blumenbesetzte und beteppichte Treppen sich zeigen, geben hier neben niedrigen Häusern oder Gartenmauern, worüber Bäume herüberragen, zuweilen einen ganz malerischen Anblick. — In der Glanzperiode Antwerpens, die im 16. Iahrh. eintrat, fiel leider die Stilwende zur sogen. Renaissance zusammen mit dem Moment eines grossen Neubautenbedürfnisses. Am Stärksten tritt das Uebel der Renaissanceaufnahme im Stadthaus zu Tage, jenem 1560 durch Kornelis Floris, den Bruder des Malers Frans, errichteten Bau, der nach Feuerbeschädigung im J. 1581 wieder hergestellt worden. Die auf vollständig freie Stellung und Haltung berechneten Glieder der italiänischen Architektur sind an diesem Gebäude ganz missverständig zusammengedrängt. Was an den südländischen Bauten jener Zeit leicht und luftig auseinandersteht, das ist hier auf sehr unschöne Weise gehäuft, sodass es kleinlichen Eindruck macht. Unten rustisch behandelte Wendung mit einer grossen Reihe sehr kleiner Thüren, darüber vier Pilasterreihen mit Fenstern; in der Mitte ein Giebel, und diese enorme Masse von Formen vertheilt auf eine Quadratfläche von 250′ Länge und kaum 80′ Höhe! Der Plan wäre auch für doppelte Dimensionen noch viel zu detaillirt und würde sich dann doch kaum besser ausnehmen, da alle einzelnen Glieder allzu plump und unschön gebildet sind. Auch die Räume des Innern sind nichts weniger als schön. Besser erscheint die Architektur des Hanseatenhauses (1564); hier sind die Massen grösser, der Stil einfacher, der Eindruck des Ganzen malerisch und imposant, wofür allerdings auch die herrliche Lage mitwirkt.

Brüssel scheidet sich sehr deutlich in ein altes und neues. In jenem ist nicht blos der grosse Markt mit dem mächtigen Rathhaus, sondern noch so manches andre Gebäude öffentlicher oder privater Bestimmung ein Monument der Zeit des Bürgerthums, während in den breiten neuen Strassen mit grossen palastartigen Häusern das üppige Leben einer modernen Residenz wogt. Das Rathhaus oder *Hôtel de Ville*, eines der berühmtesten Bauwerke dieser Klasse, entstammt der Ersthälfte des Funfzehnten. 1441 war der imposante Aufbau völlig beendet. Der mächtige Thurm, dessen Höhe über vierthalbhundert Fuss (?) betragen soll, hat seine Anordnung nicht im Mittel des Ganzen, sondern steht mehr rechtseit, welche Abweichung von der Symmetrie das Gebäude in der Wirkung nicht eben benachtheilt. Unten zeigt das Stadthaus eine Reihe schmaler offener Bögen, darüber zwei Reihen Fenster mit blinden Spitzbogen und leeren Nischen, endlich einen Kranz von durchbrochnen Zinnen. Wenden wir uns von der Langfaçade zu den (verbauten) Stirnfaçaden, so finden wir dieselben ziemlich schmucklos und ihre Eckthürmchen verstümmelt. [Im Vergleich mit dem nur wenige Jahre spätern Löwener Rathhaus hat das Brüssler allerdings die weit grössere Masse voraus; doch muss es folge des geringern Reichthums und der schlechten Behandlung der Verzierungen sehr gegen jenes zurückstehn. Besonders das viele Gestäbel und die ornamentlosen Baldachine machen einen

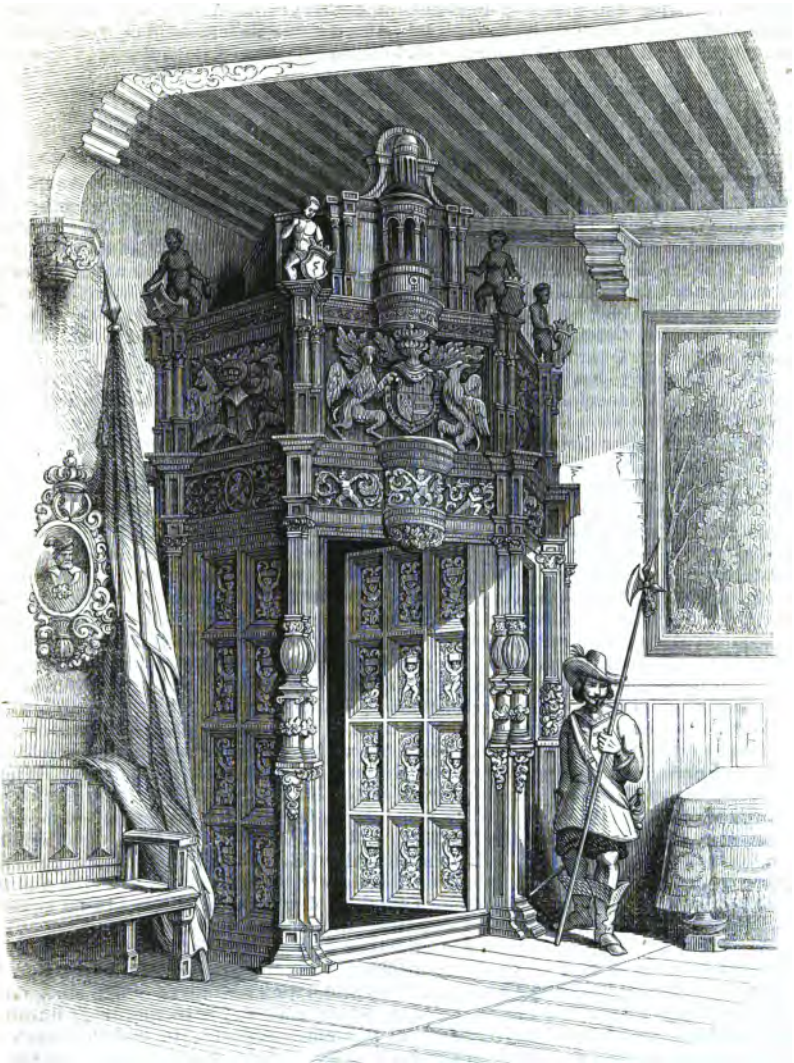
kalten unschönen Eindruck.] Unter dem Thurme befindet sich ein grösseres Portal; zwei Strebepfeiler bezeichnen das ihm gehörende Stück der Façade. Ueber der Höhe des Daches beginnt die Verwandlung des Vierecks ins Achteck, und zwar genau so wie am Antwerpener Dom, sodass letztes sich nicht mit vier Seiten, sondern mit vier Kanten auf die Seiten des erstern konstruirt. Vier Eckthürmchen mit stark ausladenden Galerien lösen sich ab, sind aber durch Bögen mit dem Hauptthurm verbunden, der nun in drei reichverzierten durchsichtigen Stockwerken sich weiterentwickelt und mit der Statue des sieghaften Erzengels über dem durchbrochnen Helme schliesst. Im Innern einige gothische Säle; der Hofbau neuer. Dem Stadthaus genüber steht ein grosses gothisches Haus vom J. 1518; leider hat dasselbe im ersten Viertel des Siebzehnten starke Ueberarbeitung erfahren.

Löwen, die weite leerstehende Stadt, die nur noch oder kaum den achten Theil ihrer frühern Bewohnerzahl besitzt, tröstet sich mit Resten ehemaligen Glanzes, die noch an den Reichthum des einstigen Sitzes der Grafen und Horzöge v. Brabant erinnern können. Ein weltbekanntes Prachtstück mittelalterlichen Profanbaues ist das 1448 begonnene Rathhaus, das nach neuerdings aufgefundenen Notizen in den Löwener Stadtrechnungen vom Meister Matthäus de Layens geplant ward. (Ueber die Dauer der Ausführung differiren die Angaben bedeutend; nach Einigen soll die Vollendung binnen achtzehn Jahren, nach Andern erst nach 45 Jahren erfolgt sein.) Es bildet ein schmales Viereck, an dessen Ecken schmächtige Thürme bis über die Giebel steigen. Das hohe Dach läuft sehr steil zu, sodass an der schmalen Giebelseite zwischen den beiden Eckthürmen ein dritter Thurm, der erkerartig aus dem Giebel tritt, kaum Platz zu finden scheint. Die Hauptseite des Gebäudes ist von unten bis hinauf ans Dach völlig mit Meisselschmückerei überladen. Von dem Reichthum der Steinarbeit kann man schwer einen Begriff geben. So steigt zwischen jedem Fenster ein Pfeiler bis zum Dach, der an jedem der drei Stockwerke in gleicher Reihe mit den Fenstern durch eine Nische unterbrochen wird, in welche nach dem Plane des Baumeisters eine Figur gestellt werden sollte. Diese fehlen leider (1850 schien man ernstlich an Aufstellungen zu denken!) — dafür ist überall der Tragstein und das Spitzdächelchen der Nische vollendet. An den Konsolen zeigen sich Hochgebilde mit unsäglich fleissig gemeiselten Bibelscenen. Solche Nischen zum Statuenempfang finden sich auch an den Eckthürmen, und zwar je sieben an jedem Stockwerk, alle mit demselben Fleiss ausgeführt. Wieviel Menschenhände müssen hier thätig gewesen und wie reich muss die Stadt gewesen sein, die diesen kostbaren, architektonischen Putz bezahlen konnte.

Auch sekundäre Städte Flanderns setzten ihren Stolz in den Besitz eines schmucken Rathhauses. So Oudenaarde [*Audenaerde*] an der Schelde, wo wir einen Bau treffen, der zwar in viel kleinern Dimensionen konstruirt ist, aber in Betracht der Nettigkeit, der zierlichen Schönheit seiner Schauseitenbehandlung den Vergleich mit dem Löwener Werk glücklich aushält. Begonnen ward das Prachthaus von Oudenaarde im J. 1525; mit ausserordentlichem Eifer betrieben, stand der Bau schon nach vier Jahren vollendet. Wie sehr der Rath dieses Scheldestädtchens auf ein Bauwerk bedacht gewesen, das den gepriesensten Stadthäusern der flandrisch-brabantischen Grossstädte im Punkte der Schmuckheit und des Reizes der Façade nichts nachgebe, erhellt aus der Nachricht, dass man zur Planung des Baues zunächst den noch lebenden Baumeister des seit 1481 begonnenen Genter Rathhauses berief, jenen Jan Stassens, der dort die reizendste und gediegendste Probe gothischen Hausbaues geliefert. Das Modell, das dieser Meister vorlegte, ward indess aus irgendwelchem Grunde für die Ausführung nicht genehmigt. Man wandte sich nun nach Brüssel, zum dortigen Stadtbaumeister Henrik van Peede, der einen neuen Plan entwarf, wonach auch die Ausführung des Baudenkmales erfolgte. Van Peede hatte in seinem Entwurf wesentliche Schönheiten der Rathhäuser zu Brüssel und Löwen zu verschmelzen gesucht. Von jenem hatte er die Anordnung des Erdgeschosses mit offenen Bögen entlehnt, während das Löwener ihm für die dekorative Ausbildung der Façade als Muster vorleuchtete. Nähere Beschreibung mag dem Ortsartikel, den vielleicht eine Façadenansicht begleitet, vorbehalten bleiben. Im Innern sind von Bedeutung zwei architektonische Skulpturwerke: der kostbare im Stile der ausblühenden Gothik gehaltne Kamin, der jenem des Kortryker Stadthauses nachgebildet sein soll, und das in sogen. Renaissance in Holz ausgeführte Innerportal des Schöffensaales, welches (entstanden in den J. 1531—34) den Paul van der Schelden zum Meister hat. Unser Abbild dieser herrlichen Holzpforte mag Begriff geben von der eigenthümlichen Ziersprache, in welcher sich damals die Renaissance in den Niederlanden vernehmen liess.

Zuletzt wollen wir noch Lüttichs gedenken, wo das *Palais de Justice*, die

frühere **Bischofsresidenz**, als ein grosses spätgothisches Werk unsre Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Nachdem der Bischofssitz mehrmals zerstört worden, erhob sich dieser Bau vom J. 1508 an, betrieben durch den Bischof Eberhard von der Mark. Zuerst erstand die Façade gegen die *rue pierreuse*, wo wir des Baues älteres Gesicht wahrnehmen. Hier offenbart sich die letzte Periode der Gothik; Leisten, Rinnen, Wülste und Gesimse sind mit grosser Genauigkeit gemeiselt; man sucht, wie



Holzportal des Schöffensaales im Rathhaus zu Oudenaarde.

überhaupt im damaligen Profanbau, durch künstliche Durchschneidungen zu wirken; aber schon herrschen sehr die hohlen Glieder vor, und alle eigentlichen Zierathen, wie Basen, Baldachine etc., erscheinen manierirt. In den beiden Höfen ist das gothische Prinzip im Wesentlichen aufgegeben, zumal im grössern und reichern Hofe, der jetzt dem Gemüsemarkt dient. Das Hofganze, schon durch die Dimensionen bedeutend, macht einen wundersam malerischen Eindruck durch die fantastischen

Säulen, welche verbunden mit gedrückten Spitzbögen die Vierung der Halle bilden. Sie sind sämmtlich in der Mitte durch einen derben stark dekorirten Wulst getheilt, und bald die obere bald die untere Hälfte bildet einen reichen ausgebauchten Blätterkelch, der erstenfalls als Blume, letztenfalls als eine Blätterreihe um den Stengel zu betrachten ist. Bisweilen sind sogar beide Hälften verziert. Die Knäufe sind von sehr scharfer, oft wunderschöner Blätterarbeit. Von der Façade nach der *place S. Lambert* ist nichts zu sagen; sie richtet sich als Machwerk des vorigen Jahrhunderts. Hinter der prächtig hochgelegnen Kirche St. Martin von schlechtester Gothik steht ein hübsches Renaissancehaus mit Muscheln über den Fenstern, feingemeiselten Balkenköpfen und geschickt verarbeitetem — romanischen Bogenfries.

Deutschland.

Baiern.

Das heutige bairische Königreich ist so glücklich eine ansehnliche Anzahl altberühmter Städte zu besitzen, deren einstige Bedeutung noch immer aus den Zügen ihrer baulichen Erscheinung herauszulesen ist. Ausser Landshut, der einstigen Hauptstadt des Baierlands, dann des Herzogthums Niederbaiern, sind es vornehmlich die frühern Reichsstädte Regensburg, Nürnberg, Augsburg, deren Erscheinung noch der alte deutsche Geist durchweht. Aber auch kleinere ehemalige Reichsorte wie Rothenburg an der Tauber, Dinkelsbühl u. a. tragen noch soviel altes Gepräge, dass der Freund altdeutscher Art und Kunst die nur wünschbarste Befriedigung findet.

Regensburg besitzt noch mehre jener grossen burgählichen Häuser, welche auf die fehdereichen Zeiten des Mittelalters rückweisen. In dieser Beziehung ist für den Freund alter Baukunst eine Wandrung durch die engern Gassen der Stadt sehr belohnend. Hier findet man besonders an den alten Thürmen der Häuser, die sich noch hin und wieder erhalten haben, durch Anlage und schöne eigenthümliche Gliederung sehr ausgezeichnete Fenster und Erker, unter letztern einen von seltner Breite aus dem 13. Jahrh. Wie die ältern Ansichten Regensburgs darthun, war früher die Zahl solcher Thürme, welche hier die Häuser zu kleinen Festungen machten, sehr gross. Die Anlage einer so beträchtlichen Menge gevesteter Häuser erklärt sich leicht aus den eigenthümlichen Verhältnissen der mittelalterlichen Stadt. Die verschiednen Gewalten der Kaiser, der Herzöge von Baiern, der Bischöfe und der Stadtbehörden, welche sich hier nebeneinander geltend machten, wozu noch die Parteiungen der Bürger und der Zünfte kamen, mussten hier nothwendig in grössern und kleinern Kreisen häufig Konflikte herbeiführen und die Bürger zeitig auf Mittel zu ihrer gelegentlichen Vertheidigung denken lassen. Auch finden wir die Regensburger schon in früher Zeit aufgelegt zum Gebrauche der Waffengewalt, wie denn bereits im J. 1104 Graf Sieghart v. Burghausen, der das Volk gereizt hatte, nach verzweifelter Gegenwehr in seinem Hause erschlagen ward. — Der Ansehnlichsten einer unter den noch vorhandnen Hausthürmen ist jener gar herrliche Aussicht bietende, der zum ersten Gasthof der Stadt, zum Kreuz, gehört. Landbekannt ist der Massivbau des sogen. Goliathhauses mit den daran fürgemalten Figuren des jungen David und des Filisterriesen. Dass dies Gebäude der gegen die Donau hinabgelegne Palast Kaiser Heinrichs des Heiligen gewesen, ist irrig angenommen worden. Die alten Hausbriefe besagen, dass dasselbe aus drei Hofstätten erbaut ward und dass es im 14. Jahrh. den Auern v. Stefling gehörte, nach welchen es von einem Bürger zum andern überging.

Als öffentliches Gebäude aus den Altzeiten Regensburgs ist das Rathhaus bemerkenswerth. Was dort diesen Namen führt, ist kein grosser mächtiger Bau wie die Rathhäuser Nürnbergs und Augsburgs; es bildet sich nur durch einige zusammenhängende Bauten kleinern Umfangs, in welchen man das alte und neue Rathhaus unterscheidet. Das alte ist sonder Zweifel dasselbe Gebäude, in welches nach der Gmeinerschen Kronik die Magistratur im J. 1318 verlegt worden war. Es ist ein hübscher gothischer Bau von länglicher Form, dessen Erdgeschoss nur von kleinen Fenstern mäsig erhellte Gewölbe enthält, während das Uebergeschoss ganz von dem Saale eingenommen wird, in welchem einst die Reichsversammlungen tagten. Dieser erhält sein Hauptlicht durch zwei grosse und schöne gothische Fenster von der gen Mittag liegenden Giebelseite. Die ebenfalls eine Reihe gothischer Fenster aufweisende Langseite nach Morgen auszeichnet in der Mitte ein auf vorspringendem Pfeiler ruhender Erker, der mit gothischen Giebeln und Spitzsäulchen sehr reinen Geschmacks verziert ist. Der Saal mit flacher Holzdecke, welche feineren Schmuck

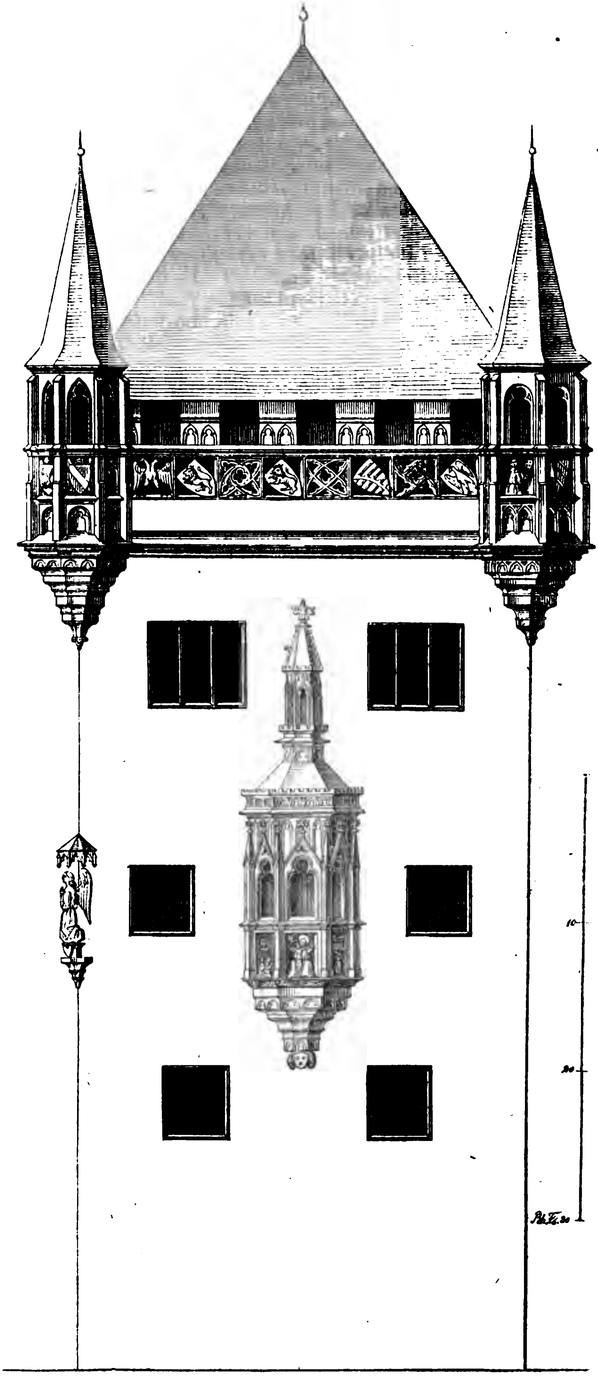
ganz entbehrt, macht jetzt in seiner Verödung traurigen Eindruck und entspricht überhaupt wenig den Vorstellungen, die man sich von einem Versammlungssaal einstiger Stände des heiligen Deutschen Reiches macht. Der Eingang zu diesem Reichstagssaale befindet sich in einem gleichzeitigen Anbau an der Nordecke, dessen Pforte mit gothischem Giebel in Spitzsäulen von den Säulchenformen des Erkers geschmückt ist. In den Zwickeln sieht man einen Mann mit Streithammer und einen andern, der mit Steinwurf droht, was wol auf Abwehr unbefugten Eindringens zu deuten ist. — Das neuere Rathhaus, enthaltend die Rathsstube und sämmtliche Amtsstuben, ward 1660 angelegt. Der dazugehörende Thurm, aufgeführt an Stelle des 1700 abgebrannten schönen Marktthurmes, datirt aus dem J. 1721. — Aus gleicher Zeit rührt das Deutschordenshaus, ein theilweis 1683 errichteter, 1720—26 vollendeter Bau.

Unter dem, was hier der Gegenwart angehört, treffen wir manche erfreuliche Wiederanknüpfung an den altbaulichen Karakter der Stadt. Eine neue Zierde Regensburgs ersteht in der Villa des Königs Max, die am Ostende der Stadt, unmittelbar an der Donau, auf dem Platze der vormaligen Bastei errichtet wird. Der Plan beschreibt einen rechten Winkel, dessen Seiten gegen die Stadt und die Donau gekehrt sind, sodass man die Hauptansicht beim Uebergang über die untre Donaubrücke und vom jenseitigen Ufer hat. Der Einfahrt ist nur eine schmale Front und das Innre des rechten Winkels zugekehrt. Vorspringende thurmartige Erker, mannigfach gruppirte hohe Fenster mit Flachbogendeckung, eine durchbrochene Attike über dem Hauptgesims, schlank aufsteigende Verhältnisse geben dem Bau durchaus ein malerisch romantisches Aeussere, während die Innerräume in ihren Dimensionen den Eindruck des Wohnlichen und Behaglichen machen. Baumeister der Villa ist Prof. Ludwig Foltz, der in diesem Bau wie in allem, was er dafür unternimmt, sich als ein Architekt bewährt, in welchem die Fantasie, der Schönsinn und die Herzenswärme eines alten deutschen Meisters wiedergeboren sind.

In Nürnberg, der Perle unsrer deutschen Vergangenheit, ist uns ein Kleinbild des Mittelalters erhalten, wie es vollständiger kein andrer altergesegneter Ort in den Deutschlanden zu bieten vermag. Wenn man die edeln Denkmale dieser Stadt, die eigentlich Ein Denkmal ist, betrachtet und solche Blüte der Gesittung und Kunst erwägt, die sich in diesem kleinen Freistaate aus dem Volkskerne heraus entfalten konnte, so muss man den Boden liebgewinnen, wo das alles Wurzel schlagen und so treiben konnte. An dieser Markstätte deutschen Bürgerthumes begreift man wieder, dass die Deutschen doch etwas sind: man lernt es an dem was sie waren. Nach Nürnberg soll man gehen, um wieder an die Deutschen zu glauben, in Nürnberg das verlorene Deutschland suchen.

Vielleicht das edelste der ältesten Privatgebäude ist das auf der Lorenzer Seite stehende Nassauerhaus. Es bildet das Eck der Königs- und Karolinenstrasse und dankt wol seine Entstehung der Familie Schlüsselfelder. Bewohnt ward es einst von den Grafen v. Nassau, die als kaiserliche Hofrichter in der Reichsstadt verweilten und aus deren Geschlechte im J. 1292 Graf Adolpf zum Kaiser erkoren ward. Der gothische Bau ist in der Masse sehr einfach; die Fenster vierekt; doch waren die des obersten Geschosses ursprünglich spitzbögig. An der einfachen Mauer tritt an der Morgenseite ein zierliches bildwerklich geschmücktes Chörlein (Erker) mit drei ganzen und zwei halben Seiten des Achtecks hervor. Unter dem Zinnenwerk läuft ein reich mit Maaswerk und Wappen (der Kurfürsten und der Stadt Regensburg) verzierter Geländergang, womit an den Hausecken zierliche Eckthümchen verbunden sind. An der einen Ecke ist in der Mittelstocklinie die Rundfigur eines knied betenden Engels angebracht, der sein Antlitz nach der Kirche St. Lorenz wendet.

Die alten schlanken hochgegiebelten Häuser haben alle vorn ihr Chörlein, jenes an die Luft gesetzte Gemach, mit dessen tektonischer Ausbildung sich aller Liebreiz der Kunst verband. Aufgeputzt eigneten sich die Erker besonders zu friedlichen Zusammenkünften schöner Seelen! Welch heitere Spiegelbilder lassen sich da von jenen Zeiten träumen, wo es sprüchwörtlich hiess: er oder man zog sich in das Fenster zurück! Man schloss sich ab von der übrigen Gesellschaft, sei es im Gefühle plötzlichen Schmerzes oder der Freude! Es verhält sich der Architekt an diesen Erkern in der That als schaffender Künstler, er lässt sie je nach dem Karakter der Baulichkeiten wesentlich verschieden auftreten, lässt sie bedingen durch Anfordrungen im Innerraum oder durch äussere Veranlassung. An Rathhäusern gleichen sie oft Kanzeln, von welchen man herab zum Volke spricht, z. B. am Rathaus zu Regensburg; ähnlich ernst zeigen sie sich an Pfarrhäusern, z. B. an der Sebalderpfarre zu Nürnberg, oder sie nur als heitere Auswüchse erscheinen, wie am Nassauerhaus. Wo wir sie aber auch finden, das Auge weilt mit Vergnügen darauf; sie gewähren bei den geringsten Kosten dem Haus einen scheinbaren Reichthum, denn das *ne quid*



Nassauerhaus zu Nürnberg.
(Altsitz der Familie Schlüsselfelder.)

nimis kannten jene alten Bauhelden sehr genau, daher hie und da ein reicher Glanzpunkt auf rings glattem Grunde um so bedeutsamer vortrat, je übereinstimmender er seiner Umgebung zupasste. Daher kommt es denn auch, dass man tief in die Zeit des Roccoco hinein dergleichen anmuthende Häuserbestandtheile achtete, weil man immer noch weit von Langerweile und Kokfhängerei entfernt blieb, somit theils die alten Formen mit dem neuen Geschmack zu einigen suchte oder auch mit dem neuen Plunder zur genauesten Uebereinstimmung bekleidete.

Seit 1847 existirt in der Kunstliteratur eine Sammlung der *interessantesten Chörlein an Nürnbergs alten Gebäuden* (24 Steinzeichnungen von Hofer, mit Text von Fr. Mayer). Da finden wir unter den mitgetheilten dem 13. Jahrhundert angehörig: die Chörlein im Prechtelsgässchen und in der Paniergasse (Tf. 15 und 13) mit noch ganz einfacher Fensterkonstruktion im reinsten Stil, sowie das am Nassauerhaus (Tf. 8), welches mit strenger Reinheit der Formen bereits einen prächtigen Reichthum derselben verbindet. Von 1318 rührt dann das vielgepriesne Hauptchörlein am Sebalder Pfarrhof (Tf. 3), das noch reicher ornamentirt ist; aus der Zeit von 1332—40 das sehr einfache Chörlein am alten Rathhaus (Tf. 1); von 1439 das Mittelchörlein am Lorenzer Pfarrhof, mit birnförmig geschweiften Fensterrahmen (Tf. 6). Alle diese Erker sind Muster der eigentlich guten Zeit. Das Chörlein am rechten Flügel der Lorenzerpfarre dagegen, von 1480, spielt schon ins Willkürliche (Tf. 7). Das zweite und dritte Chörlein der Sebalder Pfarre, beide (da 1361 ein Theil des Pfarrhofs eingeäschert worden) von der 1513—15 geschehenen Wiederherstellung stammend, zeigen bereits ein aus Schlangenlinien gewundnes Ornament, das gewundne Säulchen, die Kreuzstäbchen etc. und lassen somit ein ganz verflachtes Gefühl wahrnehmen. (Tf. 4 und 5.) Das Chörlein im Rathhaushofe, etwa von 1521, hat das Fischblasenornament, das an andern Orten schon im 15. Jahrh. vorkommt (Tf. 2); ebenso, doch in zwei sehr zierlichen nebeneinander gestellten Kreisen, das Chörlein am Dötschmannsplatz (Tf. 14). Noch formloser erscheint das Ornament der Fensterbrüstung an einem Chörlein des Obstmarktes (Tf. 19), während ein andrer Erker daselbst mit einem gewissen Streben nach reiner Form eine unverkennbare Nüchternheit verbindet (Tf. 20). Von 1522 datirt ein Chörlein in der Königsstrasse, fast ohne alles Ornament, in der Profilirung des Tragsteins schon zopfig (Tf. 22). An dem des Toplerschen Eckhauses an der Söldnergasse, eines Gebäudes von 1590, macht sich allein noch das Schlangenlinien- und Fischblasenornament geltend. (Tf. 11.) Dasselbe Haus hat ein zweites Chörlein, das bei hübscher malerischer Wirkung doch auch schon etwas in den Zopf überspielt (Tf. 11). Fast desselben Ursprungs scheint das Chörlein am Eck der neuen Gasse zu sein (Tf. 17); auch das in der Judengasse gehört in diesen Kreis (Tf. 16). Mehr und mehr nimmt die Ausartung überhand am Schulhause des Lorenzerplatzes (Tf. 21, sehr ähnlich im Ornament dem Chörlein des Obstmarktes, Tf. 19), und im Erker in der Kaiserstrasse (Tf. 18), an dessen Kragung der Zopf bereits ganz ausgebildet ist. Von 1600 datirt das Glossnersche Haus in der Adlerstrasse, ein nun gar sonderbares und doch malerisches Gemisch von romanischen Knopfsäulen an den Ecken, die sich bis unter das Dach von Stockwerk zu Stockwerk übereinander fortstrecken, germanischen Eckthürmchen und völlig verzopftem Mittelbau, der sich, entsprechend den Ecksäulen, Chörlein über Chörlein mit dreieckigen Giebelchen von der rundbogigen Thür bis zum hohen Erker hinaufbaut und germanisches Ornament nur noch beiläufig duldet (Tf. 10). Ein Haus am Hauptmarkt (Tf. 23) hat nicht einmal mehr ein steinernes Chörlein, und in dem der Oberwöhrdstrasse (Tf. 24) macht sich der Zopf im Bunde mit dem kais. Doppeladler in unverschämtester Weise breit.

„Schottlands Könige", heisst es im altenglischen Drama, „möchten wünschen so herrlich zu wohnen wie Nürnbergs gewöhnliche Bürger!" So weit war der Ruf des Schönwohnlichen der mitteldeutschen Reichsstadt gedrungen. Mit ihrem Reichthum an bürgerlichen Gebäuden überrascht sie noch heute; doch ist von Privatbauten vor dem 15. Jahrh. nur Einzelnes noch vorhanden, wogegen mehr aus dem 15. und Vieles aus dem 16. Jahrh. erhalten ist. Bei den schlichtern der alten Wohnhäuser tritt zwar das Aufstrebende des gothischen Elementes zurück, da der häusliche Verkehr mehr auf eine behagliche Ausdehnung in die Breite hinwies; dennoch findet man hier wie überhaupt in den alten Städten, die sich innerhalb ihrer gegen die Plackereien des Raubadels schützenden Mauern zu halten genöthigt waren, zur Sparung des Flächenraumes enge Gassen und hohe, oft vier- bis fünfstöckige, schmale, jedoch tiefe Häuser. So findet man die Giebelseite meist nach der Strasse gewendet, während die verschiednen Geschosse übereinander treppenartig aufsteigen, und zwar in dem Verhältniss, dass jedes höhere Geschoss das untere nach der Strasse hin oft sehr auffallend überragt. Natürlich finden sich Ausnahmen genug, wo das

Bedürfniss eine andre Anordnung vorschrieb und eine andre Ausbildung der Schauseite veranlasste. Eine Probe von dem einst so stark vertretnen Fachwerkbau bietet das durch Abb. hinreichend bekannte Dürerhaus, das freilich seinen Dacherker verloren hat. Eine ächte Altnürnbergerei mit runden Fensterscheibchen im hölzernen Chörlein und einzeln vorragenden Giebeldächern war der sogen. gläserne Himmel oder die Buckelmüllerei von 1503, die sich bis 1853, wo Umbau erfolgte, am Eck der Bindergasse hinter dem Rathhause befand. Es hatte ein Marienbild an der Ecke und als Wahrzeichen des Bierhauses den Drudenfuss.

Vielgenannte Patrizierhäuser sind das Scheurlsche Haus in der Burgstrasse wegen seines prächtigen Pfalzgrafen- oder Kaiserstübchens vom Jahre 1489; das Tucherhaus in der Hirschelgasse, erbaut von Lorenz Tucher 1533—44, ein im Hof etwas morgenländisch schmeckender Bau, und das Pellersche Haus von 1605 auf dem Egidienplatze, ein nach dem damaligen Venezianergeschmack durchgeführtes Gebäude mit reicher Schauseite, zierlicher Wendeltreppe, reichgetäfeltem Prachtsaal und einem Hof von dreifacher Bogenstellung übereinander, bereichert durch vortretende Chörlein.

Unter den Bauten, die Nürnberg in unserm Jahrh. erhalten, können nur die Bernhard Solgerschen als Aeusserungen eines architektonischen Fortschritts gelten. Solger von Rentweinsdorf (*1812), aus der Schule Friedrich Gärtners, schliesst sich mit freiem Geiste und nicht blos äusserlich dem Alten an, stets gedenk, dass der Baumeister nicht für etwa Auferstehende, sondern für Lebende zu schaffen hat. Soweit man seine Neubauten domestikaler Klasse kennt, zeigen sie einen mit Glück aus den Mustern des alten Rundbogenstiles hervorgebildeten Stil, der sich mit übereinstimmenden Formen einer etwas spätern Architektur verbindet. Es ist eine einfach zierliche Bauart, die wieder einen heitern, anspruchlosen und anständigen Karakter des bürgerlichen Lebens in den Wohnungen darzustellen und zugleich bequem den Erfordernissen eines Hauswesens unsrer Zeit zu entsprechen vermag.

Das so schön liegende Bamberg, die im Mittelalter so blühende Bischofstadt, hat vom Karakter einer hochbetagten Stadt sehr wenig gerettet; nur am Burgplatz findet man noch alterthümliche Gebäude. Auch Würzburg, das bereits seit dem J. 741 der Sitz eines Bischofs gewesen, hat kein so alterthümliches Aussehen, wie man es von einem so hochalten Orte erwarten sollte. Der Roccocozeit war es vorbehalten, hier das Geschäft der Umstemplung zu versehen. Höchst wichtige Rolle spielt in der Geschichte das Roccoco die fürstbischöfliche Residenz, die 1720 nach Entwürfen des Joh. Balthasar Neumann begonnen, 1744 im Aeussern beendet, doch erst nach Mitte des Jahrhunderts auch im Innern vollendet ward. Franz Kugler in seinen Kleinen Schriften (II. 420) beurtheilt den Bau mit den Worten: eigentlich architektonisches Gefühl ist nicht in erheblichem Maase vorhanden; am bedeutendsten ist in diesem Belang das Treppenhaus, das sich reich und bunt zusammenschiebt, einer Operndekoration jener Zeit vergleichbar; ausserdem zeigen sich energiscshe Architekturformen noch an denjenigen Theilen des Baues, die dem Mittelhofe der Vorderseite zugewandt sind. Im Allgemeinen sind die architektonischen Formen nur mehr spielend behandelt, mehr nur als ein Hilfsmittel, an welchem die prächtig üppige Dekoration, die das Wesen des Roccocostiles ausmacht, zur Anwendung gebracht werden konnte. Dieses Dekorationsprinzip tritt überall in den alten Theilen des Schlosses hervor. Grösstentheils hat das Roccoco hier den Vorzug des Gewachsenen, auf seine Weise Zusammenhängenden. Es ist das Elegant-Kapriziöse, der zierliche Humor, der in der Vereinigung scheinbar widersprechender Formen sich geltendmacht; aber es ist hier in der That Vereinigung, Gesamtfluss, was z. B. in der Dekoration des „neuen Palais“ bei Potsdam meist feht. Diese Formen sind immer neu, immer unerschöflich; ja bei den kolossalen korinthischen Marmorsäulen des Kaisersaales sind die Bronzekapitelle ganz in Roccocoschnörkeln gebildet. Es kommen höchst interessante, unvermuthete Kombinationen vor. Der Venezianer *Tiepolo* (1750 zur Ausführung von Plafonds etc. hieher berufen) war zu solcher Architektur der völlig entsprechende Maler. Der etwas leichtfertige Anschein ernsthafter Lebensfülle, der diesem Maler eigen, ist auch nur eine Roccoco-Caprice; die heiter blühende und leuchtende, sehr helle Färbung passt nicht minder trefflich dahin. Zugleich weiss er Nebenfiguren auf ergötzliche Weise in die Architektur und in die Ornamentik zu vertheilen und dem Gemalten durch allerlei plastische Witze den Anschein realer Körperlichkeit zu geben. Endlich tritt in der ganzen Einrichtung und Ausstattung des Schlosses durchweg die grösste Solidität des Handwerkes hervor, sodass das Gefühl in diesen Schnörkeleien sicherer bleibt als bei unsrer geleimten Leistenarchitektur. Prächtig sind z. B. die geschmiedeten überaus reichen Roccoco-Ornamente der Gitterportale des Schlosses. Ueberhaupt hat sich das Roccoco, nach

solchen Vorgängen, zu Würzburg vorzugsweise mit dem Leben und dem Handwerk verbunden. Tausendfältig, an Konsolen, Portalen, Fenstergittern und dergl., sieht man hier die elegantesten und tüchtigst gebildeten Formen solcher Art. Vorzüglich beachtenswerth, ein wahres Kleinod zierlicher Roccocodekoration, ist die Façade des Hauses zum Falken (neben dem Chor der Marienkapelle). „Es wäre", so schliesst Kugler seine Besprechung, „sehr zu wünschen, dass man diese Façade bildlich herausgäbe, wie man überhaupt aus Würzburger Architekturen das beste Roccoco-Album zusammenstellen könnte."

Wenden wir uns zur Hauptstadt des städtegesegneten Königreichs, so versetzen wir uns in eine Stadt architektonischer Wunder, an einen Sammelplatz der verschiedensten Musterarchitekturen, welche der jüngsten Vergangenheit, meist dem zweiten Viertel unsers Jahrh. angehören. Münchens Baugeschichte datirt indess um Jahrhunderte weiter zurück. Die ersten Aufschwünge nahm hier die Kunst seit Mitte des Fünfzehnten. Als Albrecht der Fromme und Albrecht der Weise regierten, geschahen die ersten Schritte zur Verschönung der damals herzoglichen Residenzstadt. Das Bauwesen leiteten ein aus dem Rathe gewählter Baumeister, ein Ober- und Untermaurer, ein Ober- und Unterzimmermann. Die Zahl der Maurermeister in der Stadt nahm zu, die der Zimmermeister ab; es vermehrten sich also die gemauerten und zwar aus Backsteinen aufgeführten Häuser. Jm J. 1469 erbaute sich Albrecht der Weise eine neue Residenz unter dem Namen der neuen Veste, die mit Wassergräben, festen Mauern und Thürmen umgeben und nur mit einem einzigen Eingang versehen war. Von ihr sind kaum noch Spuren übrig, ausser dem Thurm, wo Herzog Kristof achtzehn Monde gefangen sass. Dieser geschichtliche Thurm ist jetzt ins Erdgeschoss des Saalbaues mit eingebaut. — Nicht nur die Wohnräume der Fürsten waren damals Schmuckes voll: auch die bürgerlichen Wohnungen prangten von schönen Schnitzarbeiten und künstlichem Täfelwerk.

Unter Herzog Wilhem IV., der 1508 Albrecht dem Weisen folgte und bis 1550 regierte, geschah höfischerseits mehr für Aufsammlung von Kunstgégenständen als für Förderung der Künste selbst. Als Hofbaumeister wird damals Leonhard Halder genannt, der um 1540 bei einem Umbau der alten und neuen Veste beschäftigt war. Es war die Zeit, wo in Baiern die ersten Spuren der Wandlung des Baustiles hervortraten.

Lebendiger rührte sich die Kunst in München wieder, als Albrecht V. (der Grossmüthige) sein sozusagen medizeisches Zepter führte. Dieser Fürst zog Architekten, Maler, Bildhauer und Erzgiesser, Tonkünstler, Sänger und Gelehrte an seinen Hof; aber so sehr er auch den Künstlern huldete, konnte er doch die Kunst selbst, die in die Geschmackswirren gerathen, mit all seiner Gunst nicht vor Verflachung und Vernüchterung schützen. Unverändert hat sich von Bauten jener Tage wenig oder nichts erhalten. Die Fysiognomie der Stadt verlor allmälig ihre Alterthümlichkeit, zuvörderst mehr durch Umwandlung der bürgerlichen Gebäude als durch Umgestaltung der Kirchen, die sich später erst vielfach verändern sollten. Erker und Giebeldächer machten dem gradlinigen Frontbau, der Holzbau dem Steinbau mit Ziegelbedachung mehr und mehr platz.

Erstaunliche Thätigkeit entfalteten Baukunst und bildende Kunst in den Zeiten Herzog Wilhelms V. (1579—98) und Kurfürst Maximilians I. (1598—1651). Die öffentlichen Bauten dieser Fürsten dokumentirten die entschiedene Aufnahme der römischen Renaissance. Wilhelm V., der den Münchner Meister Wolfgang Müller und den Niederländer Franz Sustris zu Architekten hatte, baute die später sogenannte Maxburg und das jetzt zum Theil der Kunstakademie eingeräumte Jesuitengebäude samt der Hofkirche St. Michael. Die gemalte Architektur an den Façaden der Maxburg schreiben Einige der Wilhelmszeit, Andre einer späteren Zeit zu. Soviel ist gewiss, dass sowol unter Wilhelm V. als unter dessen Nachfolger, dem Kurfürsten Max, wenigstens die städtischen Wohngebäude, während sie allmälig ihre Giebel verloren, mit Fresken religiösen und geschichtlichen Inhalts bemalt zu werden pflegten. (Diese Sitte, über einen grossen Theil Süddeutschlands verbreitet, reicht bis in sehr frühe Zeiten zurück.) Nachdem ein Brand die ältere Residenz in Asche gelegt, erhob sich unter Kurfürst Max 1600—1616 eine neue in nie gesehener Pracht, mit einem solchen Aufwand an Kunst, dass das Gebäude noch spätern Geschlechtern als ein achtes Weltwunder erschien. In ihrem Umfange lagen ausser der kurfürstlichen Hofkapelle die mit vollem Recht so heissende reiche Kapelle und die neue kunstvoll erbaute und geschmückte Halle des Antiquariums. In Anlage und Baustil dieser Residenz gibt sich allerdings ein mit Italiens Renaissancestrebungen vertrauter Sinn kund; unleugbar wenigstens war man sich der Bedingungen wolgeordneter und wirksamer Verhältnisse und Massen in der Architektur bewusst; doch tritt die Schönheit

selten rein, in der Regel mit barocken, bedeutungslosen Formen vermischt auf. Das Ornament lässt keine organische Nothwendigkeit mehr erkennen und es sinkt die Kunst zur blosen Dekoration herab, allen Ernst und alle tiefere Bedeutung verlierend. Alle Kunstfäden der Maximilianszeit lagen in den Händen des kurfürstlichen Hofmalers Peter Candid, eines Niederländers aus Vasari's Schule, der volle 36 Jahre alles Bau- und Bildwesen am bairischen Hofe beherrschte.

Unter Ferdinand Maria (1651—79) wurde noch mit Vorliebe der Italiänergeschmack festgehalten. Damals wirkte zu München Agostino Barella, ein Bolognese, der im Bau der Theatinerkirche noch ein Werk von imponirenden Verhältnissen schuf, aber zugleich im Detail den völligen Geschmacksverfall manifestirte. Von diesem Baumeister rührt höchst wahrscheinlich der vierstöckige Mittelbau des Nymfenburger Schlosses, wenigstens in den Anfängen her. Mit Maximilian II. Emanuel (1679—1721) schlich sich zu München das Roccoco der Franzosen ein. Es kamen die ceremoniösen Kunsttage der Perrückenzeit. Grossartige Opulenz und üppige Pracht, dabei ein stattliches malerisches, wenn auch in mancher Beziehung unbeholfnes und schwerfälliges Wesen blieben der Architektur selbst in Privatbauten eigen; aber die Gediegenheit, welche die Kunst früher noch zur Schau trug, schwand allmälig unter der Ueberwuchrung geschmackloser Zierathen, die gleich wilden Schmarotzerpflanzen nach allen Richtungen das Bauwerk umranken. — Wie wenig indess dieser italisch-französische Prachtstil weder der Eleganz noch grossartiger imponirender Wirkung und schöner Verhältnisse im Grossen und Ganzen entbehrte, und wie sehr er sich bei geschickter Behandlung vornehmlich zur Anlage fürstlicher Wohnungen eignete, zeigt sich an einer der bedeutendsten Palastarchitekturen jener Zeit, an dem kurfürstlichen Schlosse zu Schleissheim, das 1701—4 nach dem Plane des Enrico Zuccali und wol unter Beihilfe des kurf. Hofbaumeisters Effner erbaut ward. (Von Letztem ist sicher, dass er die Zimmereintheilung und deren Verzierung besorgte.) Um dieselbe Zeit wurde das Schloss Nymfenburg vollendet.

Das Roccoco oder der Perrückenstil, der sich bisher in mehrfacher Beziehung nicht ohne eine gewisse konsequent durchgeführte Würde entwickelt hatte, verfiel in den höchsten Grad der Entartung zu Zeiten Karl Albrechts (1726—45). Was grade Linie hiess, wurde radikal gehasst; man vernarrte sich in das Gebogene und Gewundene, in das Geschweifte und Gebäumte. Diese Misère dauerte bis Mitte des Jahrh. Damals entstanden mehre, zumeist noch wolerhaltne palastartige Wohnbauten, welche durch die malerische und imponirende Wirkung ihrer Verhältnisse und Massen wie durch den Reichthum ihres plastischen Schmuckwerks noch immer gewisse Zierden der Stadt abgeben, wiewol alles Ornament das Gepräge verschrobenen Stiles trägt und selbst die technische Ausführung das gesunkne Vermögen verräth. Dahin gehört das von Effner erbaute Preysinghaus am Ende der Schwabingerstrasse, woran sich jetzt die neue Feldherrnhalle lehnt; ferner der vormals Törringsche Palast, wo sich heute das Generalpostamt befindet, erbaut durch Franz Couvillier d. Ae. und Baptist Gunezreiner; endlich das erzbischöfliche Palais in der Promenadenstrasse und eine Menge andrer Häuser ähnlichen Stils im Umkreis der ältern Stadt. Couvillier, der auch Mehres im Nymfenburger Schlossgarten ausführte, baute kurze Zeit vor seinem 1768 erfolgten Tode das Fuggersche (jetzt Cotta'sche) Palais in der Schwabingerstrasse, an welchem Gebäude sich die Wendung zum Bessern offenbart, die überhaupt in Maximilians III. Zeit eintrat. Hier ist das von 1760 ab sich regende Streben, dem horizontalen und gradlinigen Element in der Baukunst wieder Geltung zu verschaffen, schon recht ersichtlich; man findet die Fensteröffnungen mit Giebeln überdacht und die Konsolengesimse unter dem Dache in strengerm Stile behandelt.

Die Zeit von 1770 bis über 1800 hinaus war eine Periode der sich wiederfindenden Bauvernunft. Diese rückkehrende Vernunft erschien freilich im Geleite äusserster Nüchternheit; die Perrücke war weggeworfen, —jetzt sah man den Kahlkopf! Wer das trostlose Bild der kalten gedankenfrostigen Architektur jener Tage, einer Kunst sonder Blume und Duft, in Münchens Bereiche wahrnehmen will, der sehe sich die Häusergesellschaft aus den Jahren 1796—1802 an, welche vor dem damals in veränderter Gestalt aufgeführten Karlsthor im Halbkreise den Karlsplatz umgibt.

Die ersten Spuren eines neuen Baugeistes traten mit dem Architekten Karl Fischer hervor, einem Mannheimer, der in Italien studirt und von dort die Vorliebe für den Baustil der Cinquecentisten heimgebracht hatte. In diesem Sinne war er zu München seit 1803 als ausführender Baumeister wie als Lehrer der Architektur thätig; besonders konnte er seit 1809, als er Mitglied der Baukommission geworden, vielfacher auf eine bessere Richtung und Gestaltung der bürgerlichen Baukunst einwirken. Beim Unterricht mehr einer empirischen Richtung folgend, die von einem

konstruktiven und wissenschaftlichen Entwerfen von Plänen und Rissen nichts wissen wollte, offenbarte er doch in seinen Bauwerken vielen Sinn für das Praktische und Zweckmäsige seiner Kunst. Der römischen Renaissance angehörend und an die Weinbrennerbauten zu Karlsruhe erinnernd, zeigen seine Gebäude im Aeussern viel Uebereinstimmendes, da sie gewöhnlich mit einem Giebelbau und vortretenden Wandpfeilern oder Säulen von beliebigem Maas und einem halbmondförmigen Fenster (Lünette) im Giebelfelde versehen sind. So mehre seiner Häuser am Karolinenplatze, in der Briennerstrasse, in der Karls-, Blumen- und Müllerstrasse. Für den Minister Abbé de Salabert entwarf Fischer den (jetzt Prinz Karlschen) Palast am Eingange des englischen Gartens. Dieser Bau ward 1811 in einem kleinern Maasstabe ausgeführt als der Fischersche Entwurf forderte; dessungeachtet liess der eigensinnige Bauherr das Portal ganz in dem grössern Verhältniss bauen, wie es der ursprüngliche Plan angab.

Mit dem J. 1816, in welchem L e o v. K l e n z e einen der ersten kronprinzlichen Baugedanken, den der Glyptothek, mit dem ersten Stein ins Leben führte, verspürt man das Nahen einer neuen architektonischen Aera Münchens. Von diesem Jahr an zeigen sich auch bei Fischers unmittelbaren Schülern (Himbsel, Ohlmüller und Ziebland) in den von ihnen geleiteten Privatbauten deutliche Spuren eines in vieler Hinsicht reinern Stiles, der in der Anordnung und Profilirung der tektonischen Gesimse und Glieder minder von der römischen als von der hellenischen Antike beeinflusst erscheint. Säulen- oder Pilasterfrontons kommen nur noch bei grössern Prachtbauten zum Vorschein, wie an der Nordseite des Odeon und an den Palästen der Herzöge Maximilian v. Baiern-Birkenfeld und Eugen v. Leuchtenberg.

König Ludwigs Thronbesteigung im J. 1825 bezeichnet für die Baukunst und alle bildende Kunst Münchens den Anbruch einer höherzielenden monumentalen Zeit. Gleich der die f r e i e Nachahmung des Pittipalastes kundgebende K ö n i g s b a u, welcher in dem gewaltigen Umfange der kön. Residenzgebäude die Südfront gegen den Maxjosefsplatz bildet, nach dem Plane L e o's v. K l e n z e begonnen 1826, vollendet 1835, eröffnete der höhern Malerei und Bildnerei die geräumigsten Felder. Es muss anderm Ort vorbehalten bleiben, den neuen, zwar in der Zeit überhaupt vorbereiteten, hier aber in seltner Rasche alle Fächer durchdringenden Kunstgeist, der die Ludwigsperiode zu einer wahrhaft kunstgeschichtlichen macht, in all seinen Ausstralungen zu verfolgen. In den ersten Jahren dieser Aera herrschte im Münchner Kunstbau allerdings noch ein Mischformenwesen, womit die Architekten, ohne gepflanzt zu haben, gleich die reifen Früchte vom Baum pflücken zu wollen schienen; indess lenkte man bald in eine solidere Richtung, indem man die einfachen Formen der sogenannt romanischen Bauweise zu Ausgangsformen annahm, um die Möglichkeit zu gewinnen, auf dem Wege einer vom Keim aus fortschreitenden und immer reicher sich gestaltenden organischen Entwicklung einen eigenthümlichen zeitgemässen Baustil zu erzeugen. In dieser Richtung wirkte vornehmlich F r i e d r i c h G ä r t n e r, dessen Hauptthätigkeit mit dem J. 1829 begann. War man aber einmal auf bestimmte kunstgeschichtliche Grundlagen, zunächst auf die Muster romanischer Stilzeiten, zurückgegangen, so konnte es auch nicht fehlen, dass man von dem sistematisirenden und Neues heischenden Drange der Gegenwart einen Schritt weiter zur Wiederaufnahme der gothischen Bauweise, als der Tochter der romanischen, geführt ward. (Bestrebungen D a n i e l O h l m ü l l e r's und D o m i n i k Q u a g l i o's, welcher letztere nur Bautenmaler war, aber als tief in die Gothik Eingeweihter vom Kronprinzen Max zum Wiederhersteller der romantischen Burg H o h e n s c h w a n g a u erkoren ward.) Nach 1840 sah sich auch G ä r t n e r genöthigt, den Schritt ins Spitzbogenstilige zu versuchen. Dies geschah im Bau des grossen W i t t e l s b a c h e r P a l a s t e s, der zum Wohnhaus eines kön. Prinzen bestimmt war. Dieser 1843 begonnene Bau, 260′ lang, 224′ breit und mit seinen vier Seiten einen Hofraum umschliessend, hat durch seine wesentlichsten Umrisse, namentlich durch die an den vier Ecken angebrachten achtseitigen Thürme ein burgmäsiges Ansehen, was jedoch durch die vielen Fensteröffnungen wieder auf eine städtische Form und Ansicht gestellt wird. Im Ganzen ist derselbe drei Geschoss hoch, wovon im hintern Flügel jedes in ein ganzes und ein halbes Stock getrennt ist. Die vier zwischen den Eckthürmen befindlichen Seiten sind verschiedenartig gestaltet, namentlich ist an der Frontseite ein vorspringender Mittelbau mit den drei Haupteingängen angelegt. Wegen der allgemeinen Formbildung muss zunächst für den ganzen Bau bemerkt werden, dass hier, auffallend genug, nach ganz verkehrten Grundsätzen verfahren ist. Die für den ganzen Bau angeordneten flachen, d. h. nicht sichtbaren Dächer, bedingten nämlich zugleich als wesentlich für denselben, dass jede an den einzelnen Theilen des Baues etwa vorkommende sehr emporstrebende Form möglichste Wieder-

ausgleichung durch waagrechte Linien erfahre. Dieser Grundsatz ist nun aber nicht befolgt worden. Namentlich haben Fenster in den Obergeschossen erhöhte*) Spitzbögen erhalten. Daraus ist nun wesentlich mit die Disharmonie entstanden, die dieser Bau jetzt zeigt, denn die emporstrebenden einzelnen Gebäudetheile verlangen für das Ganze jetzt um so mehr auch das hohe sichtbare Dach, was eben nicht vorhanden ist. Die sämmtlichen Gesimse am Bau sind nicht gross und kräftig genug ausgeführt. Die Wandpfeiler, zumal die an der Frontseite zwischen dem Mittelbau und den Eckthürmen stehenden, sind zu breit oder stark gehalten, während den Ecken an den Thürmen gar keine Vorsprünge gegeben sind. Das Fenstersockel- und Gurtgesims im Erdgeschoss ist auffallend genug nicht an den Wandpfeilern herumgeführt worden, welchen Fehler die an den Stirnseiten der Pfeiler sich zeigenden Wetterspuren sehr augenfällig bekunden. Das Erdgeschoss hätte jedenfalls mit einem kräftigen Gesims geschlossen werden müssen, theils um das Aeussere mehr den innern Hauptheilen gemäs zu karakterisiren, theils um das jetzt zu hoch erscheinende Erdgeschoss auf seine wirkliche Höhe zurückzuführen, theils endlich um das Emporstrebende des ganzen Baues selbst zu dämpfen. Die den Fenstern im Erdgeschoss gegebenen waagrechten Stürze passen zunächst nicht zu dem hohen spitzbogigen Schluss der Haupteingänge; dann setzt das Erdgeschoss selbst, zumal da die obern Fenster spitzbogigen Schluss haben, innerhalb Wölbungen voraus, welchen doch in den Fensteröffnungen nur der Bogenschluss entsprechen konnte. Bei den gekuppelten Fensterpartien sind die vorn an den Theilungspfeilern angeordneten Säulen ganz verwerflich, weil derlei den vom Rundbogen stammenden Konstruktionen angehört. Die Fenster in den Halbgeschossen an der Rückseite erscheinen in besonders spitzbogenwidriger Form, denn sie sind breiter als hoch, welche Uebelform sich bekanntlich dadurch beseitigen lässt, dass man solche Breitfenster durch schwache Mauerpfosten in kleinere Fenster scheidet. Unter den Zinnen und Hauptgesimsen am erhöhten Mittelbau, sowie an den Eckthürmen, ist ganz unpassend eine geländerförmige Verzierung angebracht. Zur Harmonie mit den auf den höhern Theilen des Baues angelegten Zinnen hätten auch die tieferliegenden, statt geländerförmig, zinnenartig gekrönt werden müssen. Endlich ist die dem Gebäude gegebene Färbung nicht schön und in den Farben selbst nicht angemessen betont.

Zur Zeit des Baubeginns des Wittelsbacher Palastes begannen die Stilregungen sich auch an der bisher vernachlässigtsten Stelle, im Privatbau, kundzugeben. Es ist eben die natürliche Folge einer auf breiter Grundlage angelegten, vornehmlich dem öffentlichen Leben gewidmeten Kunsthätigkeit, dass sie sich nach allen Seiten wirksam zeigt und mit dem Recht und der Macht des Eroberers überall Gesetze vorschreibt. So kann es nicht überraschen, wenn wir in einer Stadt wie München den Häuserbau einer Veränderung entgegengehen sehen, durch welche dieser der monumentalen Architektur näher gerückt wird. Diese Veränderung angeregt zu haben, ist das Verdienst einiger jüngern Architekten, welche für den ihnen übertragnen Bau von Privathäusern neue Formen und Verhältnisse fanden, statt des ermüdenden Einerleis paradenhaft geordneter Fensterreihen zu manchfaltiger Gruppirung und Bereicherung durch Erker und Altane schritten und statt einer todten Symmetrie nach einem lebendigen Rhythmus suchten, dem Ornament aber soviel wie möglich Schönheit und Karakter gaben. Im Allgemeinen schliessen sie sich an das Gepräge mittelalterlicher Architektur an, jedoch mit freier Verfügung über die verschiedenartigen Gestaltungen derselben und mit unverkennbaren Versuchen eigenthümlicher Weiterbildung.

Als einer der Ersten, die zu München auf eine volksthümlich schöne Stilistik und manchfaltigere Fysiognomik des Wohnbaues hinarbeiteten, ist Eduard Metzger zu bezeichnen, derselbe Architekt, der in besondrer Abhandlung, die in der Wiener Bauzeitung von 1845 zu lesen, die Frage nach dem Baustil der Gegenwart mit grosser Umsicht und Schärfe erörtert hat. In München hat er ein Wohnhaus für den General v. Heideck (in der Glückstrasse) und ein zweites für den Maler H. Dürk gebaut. An beiden Bauten, wenn sie auch nicht in allen Beziehungen befrieden, treten wenigstens die Kennzeichen der neuen Richtung entschieden hervor; namentlich zeichnet sich das Heideck'sche Haus durch das konsequent durchgeführte Aufwärtsstreben seiner Verhältnisse und durch einen überraschenden Reichthum geschmackvollen Ornamentes im Innern vortheilhaft aus. Während Metzger zur weiterentwickelten germanischen Baukunst und deren Folgerungen sich hingezogen fühlt, hält Bürk-

*) Dieser Ausdruck passt für Spitzbögen, die spitzförmiger sind als der auf ein gleichseitiges Dreieck basirte Fundamentalspitzbogen, sowie man ähnlicherweise den Spitzbogen, der flacher als dieser fundamentale ist, einen gedrückten nennt.

lein mit Vorliebe die romanischen Formen fest. Seine Häuserfaçaden sind durch schöngezeichnete und glücklich vertheilte Altane belebt, seine Fenster — in der Regel rundbogig — in Gruppen gestellt. Nach ziemlichähnlichen Prinzipien hat Braunmühl das grosse Wohnhaus für Hrn. von Bernhard erbaut. Wir finden dasselbe nicht nur mit einer Mauerkrone, einem reichgeschmückten Altan, einer offenen Treppe mit durchbrochnem Steingeländer nach dem ersten Stockwerk, sondern auch an drei Seiten mit Eckerkern versehen, die gleich Eckthürmen (nur mit Ausnahme des Erdgeschosses) durchgeführt und mannigfach mit Laubwerk verziert und durchbrochen sind. Die Fensterverdachungen, sämmtlich rundbogig, sind ganz mit Ornamenten ausgefüllt, und so kann es nicht fehlen, dass das Haus, zumal bei der sorgfältigen Behandlung alles Schmuckwerkes, wie ein Schmuckkästchen erscheint. Abweichend von diesen Künstlern, doch ebenfalls nach Neuem strebend, hat sich Kreuter in verschiednen Wohnbauten zu München gezeigt. Besonders auszeichnen sich von ihm die Wohnhäuser der Grafen Dürkheim und Schönborn. Manchfaltigkeit der Anordnung in Thüren und Fenstern, Schmuck und Umformung tektonischer Gliedungen (z. B. der Balkenköpfe und Kragsteine am Hauptgesims) sind ausser einer entschiedenen Neigung zu Farbenwechsel beim Baumaterial vorherrschende Kennzeichen des Kreuterschen Bauwirkens. Am Schönbornschen Hause hat er zuerst die italische Terrasse seitwärts vor den Fenstern eingeführt. Im Ornament nähert er sich mehr der Antike als dem Mittelalter, ohne doch ihre Form rein zu halten. — Mit ganz besonderm Glück hat sich dann Moninger im Privatbau bewegt. Von ihm z. B. jenes mehr germanisch gehaltene Haus in der Kanalstrasse, das zu den schönsten neuern Baudenkmalen Münchens zu zählen ist. — Es liesse sich die Reihe der dem Münchner Häuserbau wieder Fysiognomie und Karakter verleihenden Architekten noch um manchen Namen vermehren; doch wird das Gesagte als Hinweis auf die neue Bewegung genügen. Ueber letzte selbst steht jedenfalls erst der Zukunft ein vollgiltiges Urtel zu.

Auch im Villenbau ist Einiges in der Ludwigszeit geschehen. An reizendem Punkte des Haardtgebirges der Rheinpfalz erstand die Villa bei Edenkoben, die sogenannte Ludwigshöhe. Die Wahl des Gebirgspunktes für das gewünschte Sommerhaus hatte der König dem Künstlerauge Friedrichs v. Gärtner überlassen. Die Anhöhe, die der Baumeister als die würdigste für den vorgesetzten Zweck erlesen, hätte der König selbst nicht besser erspähen können, und des Königs geübter Blick blieb schon darum fest auf sie gerichtet, weil ihn die Aussicht von derselben lebhaft an eine jener italischen Landschaften erinnerte, die er vorzugsweise liebgewonnen. An den untern waldigen Hang des hohen Rietburgberges fest angelehnt, steht die Villa auf sonnigem Kastanienhügel, dessen Baum- und Strauchwerk nur von einigen Wegen und Pfaden durchzogen wird. Eine Gartenanlage war hier nicht nöthig, — die ganze Gegend, das ganze Land ist ein Garten. Vor der östlichen Frontseite des Gebäudes fällt der Hügel auf eine kurze Strecke jäh ab und geht dann in einen grünen Wiesengrund über, welchen Reben und Obstbäume von drei Seiten wie in einen Rahmen fassen. Wie eine Zunge streckt sich der niedre rebenbedeckte Hügelrücken weit vor bis zu dem Städtchen Edenkoben, und taucht seinen Fuss rechts und links in grüne Gründe, aus welchen jenseits wieder neue weinreiche Anhöhen emporsteigen. Noch näher als Edenkoben liegt zur Rechten das stattliche Dorf Rhodt, zu dessen Weichbild die Villa eigentlich gehört. Es ist eins von den Dörfern, die am Abhange des Gebirges hoch und frei über die weite Ebene hinausschauen, in welchen jeder Hüttenbewohner reich wie ein König wäre, wenn er recht in Anschlag brächte, was ihm die Natur alltäglich bietet. Wir verzichten hier mit Worten ein Bild des rheinischen Landes vom Melibokus bis zum Kaiserstuhl oder vom Dom zu Worms bis zum Strassburger Münster entwerfen zu wollen. Wie es sich von der Ludwigshöhe bietet, das will mit eignen Augen geschaut sein. Der Hauptbau selbst ist nach Gärtners Plane in dem edeln, einfach grossartigen italischen Hausstile mit graden Fensterschlüssen ausgeführt und besteht nur aus zwei Geschossen über dem Souterrain. Die östliche Façade ist von zwei schmalen, ganz wenig vortretenden Flügeln flankirt, die in kleinen Giebeln enden und in jedem Stock nur ein Fenster haben (in dem obern mit kleinem steinernen Balkon). Zwei schmale Säulengänge übereinander verbinden sie. Der des Erdgeschosses hat sechs Dorersäulen, der des Oberstocks ebensoviele kannelirte Ionersäulen. An den nördlichen Flügel schliesst sich eine Veranda an, deren Gesims und Gebälk an den drei offenen Seiten von je vier einfachen viereckigen Pfeilern getragen wird. Diesen sollen auf dem Balkon leichte zierliche Säulchen entsprechen, an welchen die Schlinggewächse, zur Baschattung dieses luftigen Raumes, sich hinaufranken. Der ganze Bau bildet ein von Osten nach Westen längliches Viereck, das einen mächtig

grossen Hof umschliesst, auf welchen die Fenster der Korridore gehen. Das Auffahrtsthor befindet sich auf der Nordseite, ihm zur Rechten die hohe, einfach schöne Treppenhalle. Das ganze Gebäude enthält funfzig einzelne Gelasse, die zum Hofhalt nöthigen Räume im untern, die fürstlichen Gemächer im obern Geschoss. Der Speisesaal öffnet seine Fenster und seine Hauptthür nach dem untern Säulengang, und hat zu beiden Seiten je einen kleinern Salon, von welchen der nördliche mit der Veranda in Verbindung steht, während an den südlichen sich die längere Zimmerreihe dieses Flügels anschliesst. Dem Speisesaal entsprechen im Obergeschosse das gemeinsame Schlafgemach und die beiden Ankleidezimmer der Majestäten; die äussersten Flügelsalons aber geben die Wohnräume derselben, und zwar ist der nördliche zum Empfangs- und Arbeitszimmer des Königs, der südliche zum Königinzimmer bestimmt. Diese fünf Gemächer der Morgenfronte sind mit schönen farbigen Musivböden aus der Dreherschen Fabrik zu Speier versehen. Thüren und Täfelwerk haben die Farbe des Ahornholzes. Zaubervoll muss das Bild sein, das eine mondbeglänzte Sommernacht von diesen Gemächern aus bietet! Vor allem schön liegt das Eckzimmer der Königin, dessen Balkonfenster sich nach Osten öffnet, während die andern den Ausblick nach Süden gewähren, längs der Bergkette hinauf über die grünen Vorhügel und über die Ebene bis zum Münster von Staassburg. Nach dieser Seite hin liegen auch die Gemächer zur Beherbergung fürstlicher Besuche, die sich während der pfälzischen Villeggiatur des Königs etwa einfinden möchten. Zur Beheizung aller Räume dienen weder Kamine noch Oefen; die ganze Feuerung ist (oder wird) hypokaustisch eingerichtet. Die Schwierigkeit der Wasserversorgung ist durch eine ins Gebirg geführte Röhrenleitung gehoben, wodurch ein klarer frischer Bergquell in die nächste Nähe der Villa geleitet wird. Ehe wir die Ludwigshöhe verlassen, muss noch der beiden andern Gebäude, die mit zur Villa gehören, Erwähnung geschehn. Das erste derselben, nur wenige Schritte nordwärts vom Hauptbau entfernt und etwas tiefer als dieser gelegen, ist der sogenannte P r i n z e n b a u. Er ist ebenfalls zweistöckig, ganz einfachen Hausstiles, und kehrt seine Fronte wie der Königsbau selbst nach Osten. Doch ist er nicht lediglich zur Wohnung der Prinzen bestimmt. In den 66 Gemächern, die er enthält, soll das Hofmarschallamt, das Hofsekretariat samt den Kavalieren und Hofdamen untergebracht werden. Die den kön. Prinzen bestimmten Zimmer hängen zwar mit den übrigen Räumen zusammen, können aber auch ganz von denselben abgeschlossen werden und haben zu dem Ende auf der Südseite einen gesonderten Eingang. Alle Räume dieses Hauses sind äusserst einfach und niedlich, jedes Zimmer ist mit einem Alkoven versehn, aber das Schönste ist auch hier wieder die Aussicht. Unfern von dem sogen. Prinzenbau befindet sich das ausgedehnte S t a l l - und R e m i s e n g e b ä u d e, das mit seinen zwei vorspringenden Flügeln und seiner Brustmauer mit dem durchbrochenen Steingeländer einen weiten Hof umschliesst. Das Stallgebäude mit seinen steinernen Pfeilern und Kreuzgewölben und seinem Raum für sechzig Pferde, die geräumigen Remisen in den Seitenflügeln, die 22 netten Kammern und Wohnungen für die Dienerschaft und das Aufsichtspersonal bilden zusammen ein so schönes Ganze, dass man auch hier nicht ohne Bedauern an veränderte Umstände denkt, wonach vielleicht ausser dem Kastellan und dem Hüter des Waldes auf lange hin Niemand diese schönen Räume bewohnt und belebt.

Eine andre Villa, welche Friedrich v. Gärtner nach dem Willen des Königs in der Nähe von A s c h a f f e n b u r g am Ufer des Mains aufführte, gibt ein vollständiges Specimen des p o m p e j a n i s c h e n H a u s b a u e s und gewährt somit überhaupt eine bequeme Anschauung von der Anlage altrömischer Privathäuser. Natürlich ist das Aschaffenburger Pompejanum nicht zum Bewohnen erbaut; als ein Kunstwerk eigener Art steht es mit dem dortigen Schlosse und seinem Garten in Verbindung. Die Architektur des Ganzen war schon im J. 1845 der Vollendung nah; die Dekoration der Räume verzog sich jedoch bis ins J. 1852, in welchem Nilson die prachtvolle Wand- und Deckenmalerei beendete.

In den Provinzen Baierns zeigt sich Bauthätigkeit hauptsächlich an den Orten, die vom Dampfross berührt eine besonders verkehrgünstige und gewerbförderliche Lage haben. Hier setzt sich die architektonische Bewegung, die in der Hauptstadt vom Monumentalen ausgegangen, zunächst in den öffentlichen Nutzbauten der Dampfzeit fort; so finden wir z. B. in den Bahnhofarchitekturen den öffentlichen Bedürfnissbau sehr merklich in die Sfäre des Schönbaues gehoben. Dieser Bewegung kann sich dann auch der Privatbau nicht entziehen, der heute an den lebendigsten Orten nicht auf den Wohnbau beschränkt bleibt, sondern oft genug bis zu den grossartigsten Werkstattbauten vorschreitet. Einen bedeutenden Privatbau letzter Art sieht man seit Kurzem (1854) zu B a i r e u t h: das Hauptgebäude einer mechanischen Baumwoll-

spinnerei, die für den Betrieb von 36,000 Spindeln in unmittelbarer Nähe des Bahnhofs errichtet worden ist. In kolossalen Dimensionen sich erhebend und weithin das baireuthische Hügelland beherrschend, ist dieses ganz aus Sandstein ebenso fest als geschmackvoll erbaute, 292′ lange, 82′ breite und 102′ hohe Spinnhaus seiner äussern und innern Anlage nach gewiss einer der imponirendsten Paläste, welche menschlicher Arbeit gewidmet sind.

Preussen.

Nächst Baiern ist unstreitig Preussen der deutsche Staat, wo die Kunst überhaupt die meiste Bewegung und die Baukunst insbesondre ihre höherzielenden Regungen zeigt. Doch können wir diesenorts auf die preussischen Baubestrebungen der Gegenwart, die zu Berlin und Köln ihre Hauptstätten haben, weniger eingehen, schon aus dem Grunde, um den grössern Artikel über Preussens Kunstverhältnisse, der später im Lexiko folgen wird, nicht mit Urtheilen vorzugreifen, die späterhin veränderte Fassung erheischen möchten.

Unsre Umschau in den kultur- und kunstgeschichtlich sehr verschieden wiegenden Provinzen dieses Staats gilt im Allgemeinen nur den älteren Denkmalen des Profanbaues. In dieser Beziehung verlangt die Rheinprovinz erste Begrüssung.

Das uralte Trier am rechten Ufer der Mosel hat unter Deutschlands hochgeschichtlichen Städten unzweifelhaft die ältesten Reste palatialer wie domestikaler Architektur. An der Südecke der heutigen und im Herzen der alten Stadt liegt jene Ruine, der man lange den Titel der Thermen gegeben hat. Nach den durch den Architekten Kristian Wilhelm Schmidt veranstalteten Ausgrabungen hat sich die Nothwendigkeit herausgestellt, in den bisher bekannten und nun weiter zu Tage geförderten Theilen dieses Gebäudes die Haupträume eines grossartigen Palastes zu erkennen. Die Beschaffenheit der letztern und die Lage des Ganzen lassen nur auf eine kaiserliche Residenz schliessen; die historischen Umstände deuten auf Konstantin als Erbauer.*) Es sind ein paar mächtige Säle, welchen die damals und später beliebten grossen Apsiden nicht fehlten, mit zugehörenden Nebenräumen und sehr merkwürdigen und ausgedehnten Einrichtungen zur Heizung. Fussböden und Wände waren mit kostbaren Materialien geschmückt. Die Wohnräume und die sonstigen Lokale für das gemeine Bedürfniss sind unter den bis jetzt bekannten Theilen des Gebäudes freilich noch nicht zu ersehen; zu ihrer Erkennung bedürfte es einer umfassendern Ausgrabung. Zu bemerken ist, dass das Gebäude schon früh, d. h. nach dem Fall der Römerherrschaft in dieser Gegend, gelitten hatte und dass damals in Folge dessen Restaurationen vorgenommen worden waren, deren Reste für die Kultur der folgenden fränkischen Periode nicht ohne Wichtigkeit sind. Namentlich gehören hieher die jetzt nicht mehr vorhandnen, doch aus ältrer genauer Aufnahme bekannten Reste eines Wohngebäudes, welches theils neben dem Palast, theils quer über seine Fundamentmauern hin aufgeführt war und noch ganz die römische Anlage mit Hypokausten, Apsiden und dergl. zeigte, — ein Beleg dafür, wie die römische Kultur noch völlig in die Zeit der Frankenherrschaft hineinreicht. — Als Wohngebäude frühromanischen Stiles geben sich die angeblich römischen, sogenannten Propugnacula kund, deren die neuere Zeit noch vier kannte. Das besterhaltne Gebäude dieser Art ist das in der Dietrichsgasse unfern vom Markt liegende, welches 52′ Länge bis 28′ Breite hat, in den Mauern 4′ stark und gegenwärtig noch 44′ hoch ist. Plinthe von grossen Sandsteinquadern, darüber wechselnd je zwei drittehalb Fuss hohe Lagen behauener Kalksteine und je zwei Reihen Ziegelschichten. Verschiedne Geschosse mit kleinen Oeffnungen. An der schmalern Hauptfront zwei grosse im Halbkreisbogen überwölbte Fenster, durch einen Steinpfeiler voneinander getrennt; im Einschluss der grossen Fensterbögen zwei kleinere, die vom Kämpfergesims des Pfeilers und einer freien Säule getragen werden. Letzte erscheint mit jener weitausladenden Kapitellform, die fast nur, bei den Bauten romanischen Stils, als Auflager über dem Kapitell zum Tragen der breiten Bogenlaibung angewandt wird. — Ein ähnliches, doch minder erhaltnes Bauwerk auf dem Hofe des Regierungsgebäudes. Nach allem Wahrschein waren die sogen. Propugnacula die festen Häuser edler Geschlechter. — Den spätromanischen Stil beheispielt ein grosses mehrgeschossiges Giebelhaus in der Simeonsstrasse; einige Fenster schliessen im romanischen Spitzbogen. Es ist das Haus zu den drei Königen, das bei Verneuung im Uebrigen nur in der Façade noch sein Alterthum zeigt. — Aus der gothisschen Stilzeit haben sich mehre Giebelhäuser erhalten, deren Giebelgesimse jedoch wol nirgend mehr alt sind. Die

*) Früher wurde der bedeutende Baurest der Basilika zu Trier, das in den vormals erzbischöflichen Palast verbaute Römerwerk, als ein konstantinischer Palatialrest angesehn.

Fensteranordnung einfach, doch ansprechend. Besonders karakteristisch zumeist der Rauchfang, der an der Façade, etwa in der Mitte des Gebäudes, im Obergeschoss heraustritt und gewöhnlich durch ein geschmackvoll gothisches Stabwerk gestützt ist. Besonders macht sich am Markt das vormalige Rathhaus zur Steipe (oder Steuppe) bemerklich, ein bald nach Mitte des 15. Jahrh. errichteter Bau, der jetzt dem Gasthaus zum rothen Haus zugehört.

Zu Koblenz resten in der Nähe von St. Florin ein paar romanische Häuser; besonders zierlich ist jenes in spätromanischer Weise, das jetzt zur Küsterwohnung dient. Es hat zwei Stockwerke mit überwölbten Zimmern. Der Rauchfangmantel der Küche zierlich auf zwei Säulen gewölbt. — Aus dem Anfange des 16. Jahrh. die Vorhalle des ehemals Leyenschen Hofes; drei achteckige Säulen tragen ein zierliches Netzgewölbe. Von 1530 das Schöffengerichtshaus, das im Erdgeschoss einen Saal mit flachbögigem bunten Sterngewölbe und daneben, nach der Moselseite hin, einen Erker von zierlichst geschmackvoller Anwendung der gothischen Schmückformen aufweist. — Nach Mitte des Sechzehnten gehört der ältere Theil der vormaligen erzbischöflichen Burg. Er zeigt eine schmucke Renaissance mit manchen gothischen Reminiscenzen, z. B. in den Friesen. Vorzüglich geschmackvoll im Renaissancestile die säulengetragene Wendeltreppe, die an der untersten Säule das Dat 1557 hat. Das Ganze noch immer malerisch anziehend.

Beiweitem mehr ältere Bürgerarchitekturen finden sich noch zu Köln. Besonders interessiren hier mehre karakteristische Beispiele des Wohnbaues spätromanischer Stilzeit. Sie tragen an Fenster- und Thürfassungen die üblichen tektonischen Schmuckformen ihrer Zeit, die zum Theil auch durch gutberechnete Eleganz erfreuen. Hieher gehören z. B. die brillante Façade des sogen. Templerhauses in der Rheingasse, eine andre am alten Markt, und der Bonner Hof in der Georgenstrasse, mit schönem spätromanischen Portal und einem starken, oberwärts achteckigen Rundthurm. Was sich sonst von mittelalterlicher Hausarchitektur erhalten hat, gehört meist der spätgothischen Periode an. Weltbekannt ist das Haus Gürzenich, das 1441—74 für öffentliche Festlichkeiten gebaut und geschmückt ward. (Jetzt leider im Umbau begriffen; vergl. den Sonderartikel unter *G.*) Unter den eigentlichen Wohnhäusern dieser Periode auszeichnet sich vornehmlich das Eckhaus der Untertaschenmacherstrasse durch seine Zinnenerker, welche in sechs Seiten eines Zwölfecks über die Mauer vortretend von schlanken, auf Konsolen ruhenden Säulen getragen werden, wodurch sich ein zierlich spielender Formenluxus herausstellt. Unter dem Eckerker ein nettes spätgothisches Baldächlein mit Marienstatue. — Vom Rathhaus ist zu bemerken, dass sein gothischer Theil aus der Frühe des Funfzehnten mancherlei Antastung im andersschmäckigen Sechzehnten erfahren. Die Hinterfaçade, nach dem Altmarkt gewendet, zeigt sich im Renaissancestile der Mitte des Sechzehnten mit halbrunden Giebeln von nicht sonderlicher Behandlung. Am Interessantesten sind die vor der Bel-Etage hinlaufenden Balkone, mit einer eigenen gothischen Unterwölbung, und der Erker zwischen denselben. Ungleich bedeutender aber ist der Vorbau an der Vorderseite, der zwischen 1569—71 ausgeführt vielleicht das vorzüglichste Beispiel des schon zu barocker Pracht neigenden Renaissancestiles, das jene Gegenden besitzen, herausstellt. Offene Portike und offene Halle darüber; beiderseit Pfeilerarkaden mit frei vortretenden Säulen, über deren je zweien das Gebälk mit vortritt. Das obere Gebälk als Krönung des Ganzen wirksam bezeichnet durch die starken, im Fries angeordneten Konsolen. Die dekorative Skulptur trefflich, zumal am Untertheil der obern Säulen. Die obere Halle im Innern mit viereckigen Pfeilern, deren Seiten ausgefalzt sind, antikisirendem Deckgesims und gothisirendem Kreuzgewölbe. Die obern Arkaden zum Theil noch mit einer freilich sehr gedrückten Art Spitzbogen.

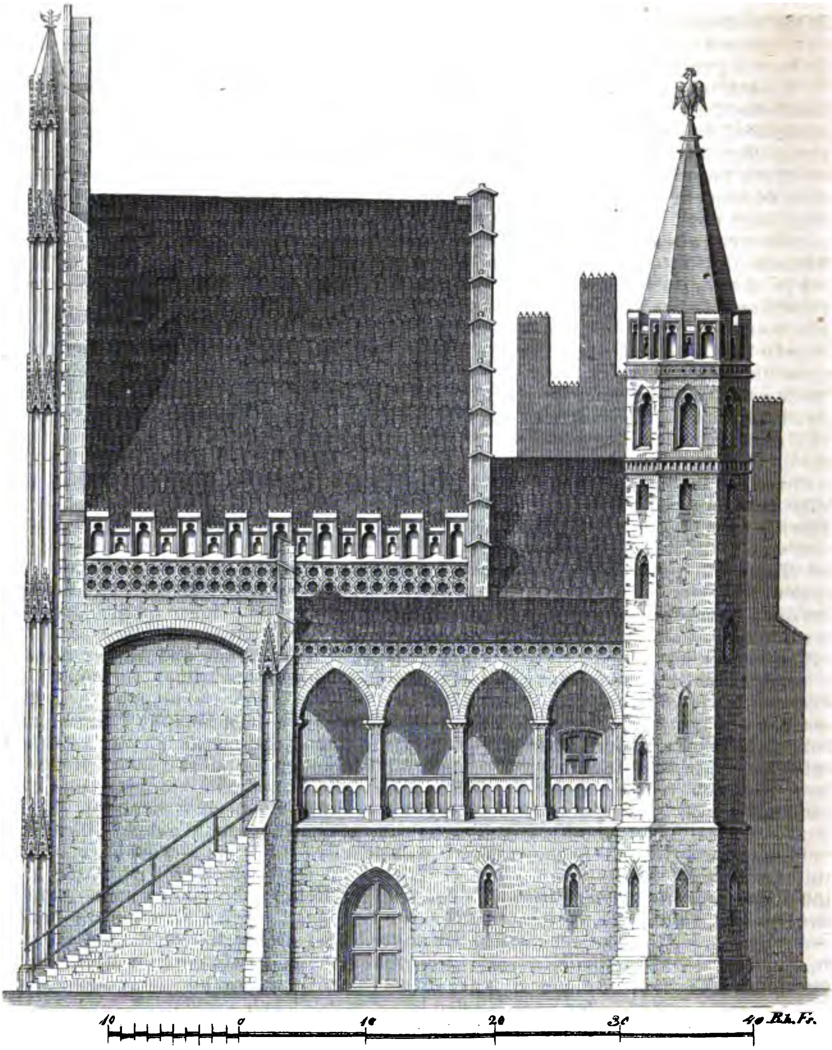
Andre Rheinlandsorte, wo ältere Bürgerarchitektur zu finden, wollen wir in aller Kürze nur registriren. Aachen (Rathhaus von 1353 mit grossem Saale und zweien Thürmen, dem Granus- und dem Glockenthum). Andernach (Ruinen der erzbischöflichen Pfalz vom Ende des Funfzehnten; der vormalige gräflich Leyensche Hof mit brillantem Portalbau im Stil der Barockrenaissance um 1600). Bittburg (der Kobenhof, Reste eines zierlichen Wohngebäudes, lustig bunte Renaissance von 1576). Boppart (das Bayerhaus, einstiger Wohnsitz des tapfern Geschlechts der Bayer v. Boppart, die dem Kaiser Rudolf dem Habsburger bei Zerstörung der Raubnester beistanden). Karden (altes Hofhaus unterhalb der Stiftskirche, mit Erkern und romanisch rundbogigen Friesen). Leubsdorf (kleines wolerhaltnes Burghaus). St. Goar (Rathhaus). Trarbach (reiches Holzhaus in buntem Fachwerk von 1586).

In der Provinz Westfalen ist vornehmlich Münster mit alten Hausarchitekturen gesegnet. Das Rathhaus entstammt dem 14. Jahrh. Unter mehren bürgerlichen

Wohnhäusern aus dem 15. Jahrh., welche die Westseite der Münsterschen Hauptstrasse schmücken, ist jenes der Mündung der Salzstrasse genüberliegende von besonderm Interesse, sowol in architektonischer wie in historischer Hinsicht. Hier wohnte eins der Häupter der Wiedertäufer, Bernd Knipperdolling. Dieses Haus hat nur eine Breite von drei Fenstern, wie die meisten in dieser Strasse, zieht aber durch seinen mit hohen Fialen geschmückten Giebel an. Zu beiden Seiten des Mittelfensters erblickt man die Namen Jesus und Maria, von Stralen umgeben. Durch den Kronisten Röchel, welcher kurz nach der Wiedertäuferepoche lebte, ist dies Haus als die Wohnung jenes Häuptlings ausser Zweifel gesetzt. Derselbe schreibt: *Knipperdollings Haus liegt unter den Bogen, recht jegen der saltstraten und dar steidt für meden gebel in stein gehoven Jesus Maria und umher midt flammen verguldet.*

Treten wir in die jetzige Provinz Sachsen, so haben wir vor allen das alterthümliche Tangermünde, die älteste Stadt der brandenburgischen Altmark, zu begrüssen. Dort, wo die Tanger sich in die Elbe ergiesst, liebten die askanischen Markgrafen öfter Hof zu halten; auch weiss man von Kaiser Karl IV., dass er als Herr der Mark Brandenburg besonders gern zu Tangermünde verweilte. Die Blüte der Stadt vollendete sich, als Burggraf Friedrich von Brandenburg hier seine Residenz aufschlug; doch folgte auch sofort ihr Verblühen, als die Hohenzollern ihren Herrschersitz nach Berlin verlegten. Unter der Gunst der Verhältnisse erstanden hier im Verlaufe des Mittelalters herrliche Backsteinbauten. Das Vorzüglichste entstand wol in der Zeit, wo Kaiser Karl der IV. sich hier den Freuden eines bürgerlich schlichten Familienlebens hingab. Auf seinem Schlosse, dem jetzigen Amte, der sogenannten Schlossfreiheit, auf reizender Anhöhe hart am Elbufer residirend, mochte er gern im Anschauen des zu seinen Füssen hinwallenden Stromes den Regenten ablegen und den Hausvater anziehen. Hier liess er auch 1374 ein neues, in einzelnen Theilen noch vorhandenes Residenzschloss erbauen und prachtvoll ausstatten. Ferner bereicherte er die Stadt mit verschiednen Thorthürmen, und es gilt auch für wahrscheinlich, dass ihm das Schiff der St. Steffanskirche, die unter den baltischen Backsteinbauten rangnimmt, einen Theil der jetzigen Gestalt verdankt. In dieselbe Zeit, in die Jahre 1373—78, stellt sich der Hauptheil des schönen Rathhauses. Dasselbe besteht aus drei Gebäudetheilen, welche, wie der Stil und vornehmlich der stumpfe Anschluss der Mauern aneinander andeuten, aus verschiednen, wiewol nicht fern voneinander liegenden Bauperioden herstammen. Der Sage nach stand an dieser Stelle ein unter Kaiser Heinrich I. erbautes Palatium. Allerdings finden sich, namentlich beim Unterbau, mannigfache Spuren, die es ausser Zweifel stellen, dass auf derselben Stelle früher ein andres Bauwerk gestanden. Mehre an der Nordseite des Gebäudes aufgefundne Keller, sodann eine an der Rückseite des Ostgiebels hinauflaufende Verzahnung, welche einen frühern Mauerabbruch und Ansatz verräth, bekunden deutlich, dass das jetzige Gebäude Theile eines früher vorhanden gewesenen in sich aufgenommen hat. Auch die Pfeiler im Innern scheinen jenem älteren Bau anzugehören, denn sie zeigen bis zu den Kämpfern hinauf an ihren Ecken Rundstäbe, wogegen alle übrigen Gewölbegrate vom Kämpfer ab die Spitzstabform aufweisen. Am Deutlichsten spricht in dieser Beziehung die merkwürdige Kelleranlage. Hier geht nämlich der Mittelpfeiler bis auf die Kellersohle hinunter, und zwar ganz mit dem Profile, das er im Erdgeschoss besitzt, wodurch sich ausser Zweifel setzt, dass das Erdgeschoss seinen Fussboden auf der Kellersohle gehabt. Diese Einrichtung muss jedoch in einer Zeit, welche etwa fünf bis sechshundert Jahre hinter uns liegt, und in welcher das umliegende Terrain nicht viel oder gar nicht höher gelegen war als der Fussboden des jetzigen Kellers, bestanden haben, da sich nicht wol vermuthen lässt, dass in kürzerer Zeit das Erdreich sich um die bedeutende jetzige Kellerhöhe erhoben haben sollte. Erst später hat man, um mit dem Fussboden des untern Saales die jetzige Terrainhöhe zu gewinnen, die Keller in die vorhandnen Umfassungsmauern eingebaut und dem Hauptgebäude seine heutige Anlage gegeben, mit welcher zugleich der Bau des Ostgiebels verbunden gewesen sein wird, dessen Ausführung wir mit ziemlicher Gewissheit in die Kaiserzeit Karls IV. setzen können. Späterer Zeit gehört der Theil des Rathhauses an, welcher ohne Mauerverband dem östlichen Bau stumpf angefügt ist, denn hier finden sich sowol im Innern als am Aeussern schon die manierirten gewundnen Rundstäbchen, z. B. an den Wandstäben unter den Konsolen der Gewölbgrate, dann an dem südlichen Zinnengiebel. Sie lassen für diesen Bautheil auf ein mindest 60—80 Jahre jüngeres Alter als das des Hauptbaues schliessen, welche Ansicht um so zweifelloser erscheint, als der Zinnengiebel jenen des nördlichen Querschiffs der Steffanskirche (1470), sowie der Elisabethkirche (1456) völlig entsprechend gebildet ist. Noch jünger scheint der dritte Bautheil zu sein, denn während die Fundamente des Hauptbaues und des

zweiten Bautheils in gleicher Tiefe heruntergehen, reichen jene des dritten nur auf bedeutend geringere Tiefe hinab und stehen auf Brandschutt, der wahrscheinlich von der grossen Feuersbrunst herrührt, welche 1617 den grössten Theil Tangermündes in Asche legte. — Des Rathhauses interessantester Theil bleibt die Morgenfaçade, wo uns in der Anordnung der drei Giebelfelder mit den grossen Rosetten eine frappante Reminiscenz an mittelitalische Dome (Orvieto, Siena) entgegentritt.



Nordfront des Rathhauses zu Tangermünde.

Man sieht an dieser Façade das Bestreben des Künstlers, statt der an Sandsteinbauten mit ausladenden Durchbrechungen des Mauerwerks Verzierungen anzuwenden, welche weit minderem Relief, der Natur des Backsteins entsprechend, doch dem Ganzen den Ausdruck grosser Lebendigkeit zu geben im Stande sind. Freilich kann man nicht eben behaupten, dass ihm dies im vorliegenden Falle sehr vortheilhaft gelungen wäre, denn es hätte der Ueberladung der untern Fenster mit dem

Schwalch von Rosetten bei der sonstigen Lebendigkeit der Anordnung sicherlich nicht bedurft. Es ist eine Zierathverschwendung, die der Façade nicht sonderlich zur Empfehlung gereicht. (Anderwärts in diesen Ziegelbaugegenden treffen wir allerdings Gebäude, wo Netzwerke von Rosetten und sonstige flachreliefliche Verzierungen zu einer wolgefälligen Belebung ohne Ueberladung weit glücklicher angewendet sind.) Auffallend ist die grosse Unregelmässigkeit in der Eintheilung dieser östlichen Façade. Fast nirgends zeigt sich in den Theilen ein Zusammenstimmen der Maase. Das südliche Giebelfeld ist breiter als das nördliche; demzufolge sind alle übrigen Theile des einen grösser als die entsprechenden des andern. Unerklärlich ist ferner, wie man aus dem angefangnen mittlern Fenster des Erdgeschosses eine solche Thüranlage wie die vorhandne hat machen können, um so unerklärlicher, da diese Abändrung, nach den Steinen und ihrer saubern Profilirung zu schliessen, noch während des Baues oder wenigstens sehr kurze Zeit nachher getroffen sein muss. Regelloses Spiel der Fantasie und jenes damals so häufige Herumprojektiren am Baue selbst noch während des Entstehens desselben mögen häuptsächlich die Schuld dieser unschönen Einrichtung tragen; dasselbe gilt von dem an die Stelle des Fensters im nördlichen Felde getretnen Kellerhalse, nur dass derselbe weit später das erste verdrängte.

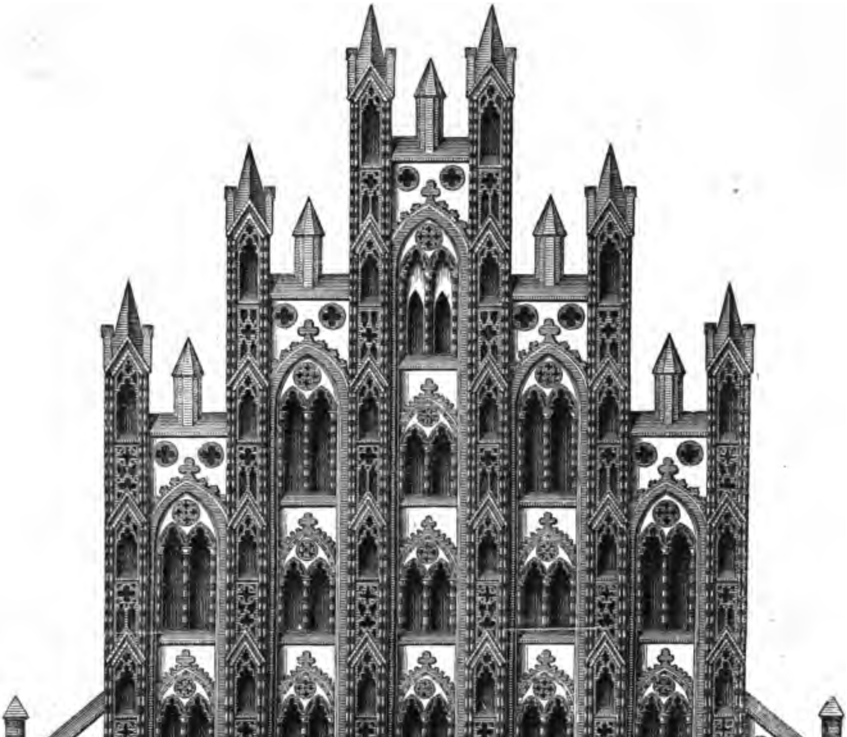
Mit dem 18. Jahrh. war dieses merkwürdige Denkmal mittelalterlichen Profanbaues der Vandalisirung verfallen. Von dem Zustande der Entstellung, in welchem es noch bis in unser Jahrhundert hereinragte, können die Zeichnungen Begriff geben, welche Strack und Meyerheim von dem verderbten Gebäude aufnahmen. Da sieht man die obern Theile der Strebepfeiler der Südfront, welche die traurige, vor etwa 100 Jahren aufgeführte dritte Etage ja nicht verunzieren sollten, abgebrochen; die schönen Spitzbogenfenster aber erscheinen theils ganz vermauert, theils sind in ihnen durch Vermauerung rohester Art ganz stilwidrige, plumpe und ungestalte Viereckfenster gebildet; die herrlichen Rosetten des Ostgiebels sind zum Theil ganz ihrer Füllungen beraubt, theils sind sie durch Mauerwerk ausgefüllt; die offene Halle im Anbau der Südfront war zur Krämerniederlage degradirt und dieser noblen Bestimmung wegen auf allen vier Seiten zugemauert worden; die Giebelchen an den Strebepfeilern fehlten bis auf einige wenige, und zum Abschluss des traurigen Anblicks eines total verfallenen Kunstsinnes sah man an der Nordfront eine höchst geschmacklose hölzerne Treppe, zur zweiten Etage führend. Im Innern hatten Unverstand und prosaischer Sinn nicht minder arg gewüthet als auf den Aussentheilen; die Kapitelle der Pfeiler waren sehr beschädigt; der Bequemlichkeit halber hatte man die beiden grossen Säle in der obern und untern Etage durch Scheidemauern von Osten nach Westen getheilt, wobei ein grosser Theil der profilirten Gewölbgrate seinen Untergang gefunden.

Gegen Mitte unsers Jahrh. wurde endlich das verunstaltete Baudenkmal durch Regierungsfürsorge einer sehr umfassenden Reparatur unterworfen. Bei der Restauration, die der Baumeister Deutschmann leitete, wurde der Grundsatz, „das Bestehende, soweit es irgend einer interessanten Kunstperiode angehört, zu erhalten und in seiner bei der ersten Anlage empfangenen Gestalt herzustellen, nicht aber Neues, in der ursprünglichen Anlage Unvorhandnes hinzuzufügen“, streng festgehalten. Es geschah dies so streng, dass selbst die Mittelthür der Ostseite nicht wieder zu einem Fenster umgestaltet ward und auch der Kellerhals verblieb; nur wurden beide zugemauert und ein anderer Kellereingang durch die Thür unter der Treppenhalle eröffnet. Alle fehlenden Verzierungen wurden ergänzt, die Strebepfeiler an der Südseite vervollständigt, die Hallen unter dem Risalite daselbst geöffnet und der Haupteingang wieder nach seiner allerersten Stelle unter diese Halle verlegt. Die dritte Etage wurde beseitigt und die Fenster erhielten ihre eigenthümliche Gestalt genau nach den vorhandenen Fingerzeigen; auch das schöne Spitzdach in der am Ostgiebel entdeckten Richtung fand Wiederherstellung, und wenn auch keine äussern Spuren das Vorhandensein der Zinnen verriethen, wurden solche doch dem Stile der Backsteinbauten der Altmark entsprechend dem Dache zur Zierung angefügt. Das Raumbedürfniss im Innern und die Nothwendigkeit, der ganz rohen Nordfront, welche an der Hauptstrasse der Stadt liegend einen unschönen Anblick gewährt haben würde, eine entsprechende Dekoration zu verleihen, riefen die Einrichtung einer Treppenanlage hervor, welche, nach Stülers Entwurf von Deutschmann ausgeführt, zwar als besondrer Bau zu betrachten, aber bei würdigem Anschluss an das Bestehende als eine Zierde des Ganzen anzuerkennen ist.

Blicken wir uns weiter in der Provinz Sachsen um, so zieht uns vornehmlich Halberstadt mit seinen alten, ganz eigenthümlichen Eindruck machenden Holzhäusern an. Jede Etage ist mindest um eine Schwellstärke, oft sogar um mehr

denn zwei Fuss übergebaut, sodass im obersten Stock oft um sechs Fuss mehr Raum vorhanden ist als parterre. Hier, wie zu Braunschweig, Goslar, Hannover, Quedlinburg und Werningerode, ist die Holzarchitektur zu Hause. Ausgezeichnet durch schöne Ausführung und vollkommene Erhaltung ist Halberstadts Rathskeller vom J. 1461. Wunderschön sind Balkenköpfe und Stützbänder (Knaggen oder Kraghölzer), an welchen regelmäsig Figuren, theils Heilige, theils Profangestalten, erscheinen. Hohe Spitzdächer mit Schieferdeckung, welchen die Luken mit thurmähnlichen Spitzen niemals fehlen dürfen, gehören zur Fysiognomie dieser Bauten. Am Markte zwischen den Mündungen des Hohenweges und der Schuhstrasse steht eine ununterbrochene Reihe solcher Häuser von 1517, 1519 und 20; auch steht dort der Schuhhof, der ursprünglich einer der schönsten Holzpaläste gewesen. Wie mit andern ist man auch mit diesem Haus schonungslos umgegangen; die hohen Kaufhallen im Spitzbogen haben zwei niedern modernen Etagen weichen müssen; Erker und Thürmchen hat man abgeschnitten und die alten Fenster mit gemalten Wappen längst entfernt. Die Balkenköpfe und Stützbänder sind indess noch gut erhalten, ebenso die Vertäfelung der Brüstung der Belle-Etage. Heilige und profane Gestalten, Wappen, Schrift- und Gewerbzeichen sind sauber und geschmackvoll gearbeitet; höchst kunstvoll ist namentlich der alte an die Ecke gestellte Bischof, mit der Unterschrift: *Severinus fundator*. 1579. Neben dem Schuhhof steht ein Haus, welches Tetzel bewohnt haben soll und an welchem auch dessen Bildniss in ganzer Figur samt dem Ablasskasten angebracht ist. Durch ganz besondre Kühnheit im Ueberbauen der Gestocke macht sich das Haus an der Marktecke, südöstlich vom Rathhaus, bemerklich. Früher waren die Giebelecken desselben mit weit überragenden Schnörkeleien von Eisenwerk ornamentirt, in deren Mitte ein springender Löwe schwebte. Die Häuser mit Schnitzwerk am Holzmarkte sind aus den Jahren 1550—52; das mit dem Pfeilererker stammt von 1576. Das vormalige Tempelherrenhaus in der neuen Strasse datirt von 1549; ihm genüber andre Häuser von 1534 und 1542. Die jüngsten dieses Geschmacks, aus den J. 1589, 1590 und 1615, stehen an der Harsleberstrasse. In diese Zeit gehört auch das Haus an der Ecke der Gerberstrasse, in welchem Westphal 1574 den ersten Breihan gebraut hat.

In der Provinz Pommern bietet sich eine ziemlich befriedende Ausbeute bürgerlicher Backsteinarchitekturen. An allen im Mittelalter zu Lebenskräftigkeit gelangten Orten dieses baltischen Landes finden sich noch mehr oder minder erhaltne Baulichkeiten vor, welche durch den künstlerischen Ausschmuck ihrer Façaden nicht wenig unsre Aufmerksamkeit zu fesseln vermögen. Das Bemerkenswertheste freilich, was an Profanbauwerken noch ein mittelalterliches Gepräge trägt, gehört der spätesten Zeit des Mittelalters, dem 15. und 16. Jahrh. an. Bis zum 15. Jahrh. scheint man sich in diesen Gegenden im Allgemeinen für Gebäude des werkeltägigen Verkehrs mit einfachen Formen begnügt zu haben; erst mit der höchsten Blüte der städtischen Macht tritt in Rathhäusern und Wohngebäuden mehr architektonicher Luxus hervor. An den Häusern ist die Einrichtung des hohen, der Strasse zugewandten Giebels karakteristisch. Schmale, nicht sehr vorspringende Streben, gewöhnlich mehrfach gegliedert, laufen in der Regel zwischen den Fenstern empor und erheben sich als freie Thürmchen über der Dachschräge; letzte aber erscheint selten in ihrer einfachen Linie, vielmehr steigen entweder zwischen den Thürmchen kleinere Giebel übereinander frei empor oder es bilden sich statt derselben grade Absätze, sodass das Ganze stufenförmig emporsteigt. In solcher Weise, mit kleinern Giebeln geschmückt, erscheinen die Façaden der Rathhäuser zu Anklam und Grimme. Mit stufenförmig sich erhebenden Absätzen und zwischen den Strebethürmchen mit Fenstern, welche zum Theil die Form des späten geschweiften Spitzbogens aufzeigen, sieht man viele Häuser zu Anklam, Greifswald, Stralsund und anderwärts. Zierlichste Beispiele mittelalterlicher Hausfaçaden geben drei aneinanderstossende Wohnhäuser an der Morgenseite des grossen Marktes zu Greifswald. Das erste derselben, zur Linken, hat vornehmlich reiche Dekoration. Der Giebel steigt hier stufenförmig empor; die Strebethürmchen sind mit bunten Nischen und Rosettenwerk geschmückt; die Fenster haben mannigfach durchbrochene Bogenzierden, während aus den Spitzbögen, die ihre Ueberwölbung umfassen, gereihte Blätter hervorspringen. Die ganze Behandlung, sowie die Ausbildung des Details, entspricht hier völlig der Verzierungsweise, welche wir an den dem 15. Jahrh. angehörenden kirchlichen Bauten dieser Gegenden wahrnehmen. Das zweite Haus erscheint einfacher; die Giebelschräge ist hier nicht beobachtet, sondern die Façade in grader Masse emporgeführt und mit horizontaler Zinnenreihe gekrönt. Hohe Fensterblenden, die durch die Bodengeschosse emporlaufen und die kleinen Fensteröffnungen in sich einschliessen, geben dem Ganzen einen ernstern



Ein Wohnhaus zu Greifswald.
(Nach Kallenbachs Aufnahme, mit Ergänzung des Portals und der grossen Fenster des ersten Stocks nach verwandten altziegelbaulichen Häusern.)

Karakter. Bei dem dritten Hause zeigt sich am Giebel die gerade Linie des Daches, welche nur durch die Strebethürmchen unterbrochen wird; doch scheint diese Einrichtung hier nicht die ursprüngliche zu sein. Die Fenster sind dreitheilig, indem je drei kleine gebrochne Spitzbögen, von zwei Säulchen gestützt, durch grössere Spitzbögen umfasst werden. Die Form der gebrochnen Bögen dürfte auch hier auf das 15. Jahrh. deuten. — Viel Eigenthümliches hat die Rathhausfaçade zu Stralsund. Sieben schlanke, mit hohen Spitzen versehene Strebethürmchen steigen zu gleicher Höhe empor und schliessen eine Reihe von sechs ebenfalls in gleicher Höhe liegenden Giebeln zwischen einander ein. Unterwärts öffnet sich durch sechs starke Bögen eine geräumige Halle, deren gothisches Gewölbe im Innern theils von Achteckpfeilern, theils von schlanken achteckigen Säulen getragen wird. Die Reihe der sechs Bögen ist aber im Aeussern, wie auch das darüber befindliche erste Stock, modernisirt. Eine alte Bauzeichnung (mitgetheilt in Brandenburgs Geschichte des Magistrats der Stadt Stralsund) stellt die Bögen als einfache Spitzbögen, die Fenster des ersten Stocks dagegen schon als mit gothischen Flachbögen überwölbt dar. Darüber folgen sodann hohe Fensterblenden, je zwei nebeneinander, die im Halbkreisbogen überwölbt sind, während die kleinen gedoppelten Bodenfenster innerhalb dieser Blenden gebrochene Bögen haben. In den Giebeln endlich sind grosse kreisrunde Oeffnungen, die jetzt leer erscheinen, sich aber in jener alten Zeichnung als mit kleinern Rundscheiben und einfassenden Sternen ausgefüllt zeigen. Die besondern Formen, welche die ursprüngliche Anlage der Façade enthält, deuten nach Kuglers Ansicht ziemlich bestimmt auf die Bauperiode des Funfzehnten, wiewol andre unter den vorhandenen ältern Bautheilen aus der Ersthälfte des Vierzehnten herrühren dürften. Bekanntlich begann der Bau dieses Rathhauses bald nach dem J. 1316. Eine ähnliche Architektur scheint auch das Rathhaus zu Stettin gehabt zu haben. Gegenwärtig erscheint dasselbe in neuern Formen; nur ältere Stadtansichten und Beschreibungen geben noch etwas Kunde von der Altgestalt. — Für die Uebergangszeit aus der gothischen in die moderne Bildungsweise (Mitte des Sechzehnten) zeugen die Façaden dreier Prachtgebäude zu Stargard, die des Rathhauses und zweier benachbarter Gebäude, welche jetzt als bürgerliche Wohnhäuser dienen, aber einst ebenfalls für öffentliche städtische Zwecke bestimmt waren. — Die Formen des italischen Baustils traten in Pommern zuvörderst an Schlossbauten hervor (am Frühesten, schon in der Ersthälfte des Sechzehnten, am Stettiner Schloss). Sehr spät erst nahm der Bürgerbau die Renaissance an. Beispiele des mehr oder minder reich ausgebildeten Roccoco, vom Beginn des Achtzehnten, geben Bürgerhäuser zu Stettin und Kolberg. Uebrigens finden sich zu Stettin einige Hausfaçaden jener Zeit, welche sich sehr über den baulichen Tagesgeschmack erheben, ja an die grosartig edeln Formen der Schlüterbauten erinnern. (Vergl. Franz Kuglers Pommersche Kunstgeschichte, Stettin 1840.)

In der Provinz Preussen besitzt Danzig unstreitig den grössten Reichthum an älteren Bürgerbauten. Ueberall wird man in der sonstigen Hansastadt durch ihre Gebäude an jene Blüte erinnert, die sie im Mittelalter zu einer der Herrinnen auf der Ostsee erhoben hatte. Einen besondern Aufschwung erhielt Danzig um Mitte des Vierzehnten durch die Herrschaft der deutschen Ordensritter, welche mehre grossartige Bauten erstehen liessen und zugleich viele unternehmungslustige Deutsche, besonders aus dem Niederrheinischen und Westfälischen, zur Niederlassung in Danzig veranlassten, indem sie der Stadt eine gutgeordnete Verfassung und vortheilhafte Privilegien ertheilten, die den Bürgersinn und das Gemeindewesen nur zu heben vermochten. Später zwar übten die frühern Edelmüthigen drückende Herrschaft, sodass sich 1454 der Bund der Städte und des Landadels gegen die Deutschritter erhob und sie verdrängte, indem sich Stadt und Bund dem Schutze des Königs v. Polen unterwarfen. Indess war die Freiheitsliebe der deutschen Bürger Danzigs so erstarkt, dass sie bei diesem Wechsel der Verhältnisse nur an Macht und Selbständigkeit gewannen, welche sie denn auch Jahrhunderte hindurch zu behaupten wussten. Dieser kräftige, durch Muth und Reichthum gehobene Bürgersinn gibt sich heute noch in den öffentlichen und privaten Gebäuden Danzigs auf eine so ausgezeichnete Weise kund, wie wir ihm im Innern Deutschlands nur zu Nürnberg und Augsburg in gleichem Maase begegnen, wobei Danzig noch den grossen Vorzug hat, auch von den reizendsten Naturschönheiten umgeben zu sein. Was hier den Hauptstrassen einen ganz eigenthümlichen Reiz verleiht, das sind die vor jedem Hause befindlichen Terrassen, Beischläge genannt, zu welchen von der Strasse aus einige Stufen führen. Vor diesen liegen meist zwei kolossale Granitkugeln, oder es halten hier steinerne Löwen oder Sfinxe die Wache. Aus den Häusern, die meist reichverzierte Giebel und schöngeschnitzte Eingangsthür aufweisen, begeben sich die Bewohner

nach vollbrachter Arbeit auf die gassenvorspringenden Beischläge, um hier gesellige Unterhaltung zu pflegen. Gelangen wir zum Rathhaus, welches Erker- und Galerienschmuck und an der Hauptseite einen hochaufstrebenden schlanken Thurm mit reichvergoldeter Krönung hat, so erkennen wir mit Freuden, wie der Bürgersinn nicht nur für seine Häuslichkeit sich gemüthlich eingerichtet, sondern auch für das Allgemeine und Oeffentliche grossartig gesorgt hat. Dieses „neustädtische“ oder rechtsstädtische Rathhaus*) wurde im 15. Jahrh. erbaut, und zwar mit den rothen Backsteinen, die hier fast bei allen Bauten das Material gaben. Der Thurm wurde 1556 durch eine Feuersbrunst verkürzt, worauf er die reiche Dachbedeckung erhielt, die wir noch vorfinden. Das stattliche zweisäulige Portal mit Doppeltreppe datirt erst aus dem J. 1768. Im Innern auszeichnen sich die beiden Rathszimmer: die kleinere Winterrathstube mit schönem Gewölbe und die Sommerrathsstube mit reichvergoldeter Decke in Schnitzwerk des 16. Jahrh. Auf den Langenmarkt tretend, werden wir von Neuem gefesselt durch den merkwürdigen Artus- oder Junkerhof, dessen drei kolossale Spitzbogenfenster der Vorderseite noch vom älteren Bau des 14. Jahrh. resten. Dieser ursprünglich den Trinkgelagen und Festlichkeiten gewidmete Saalbau wurde im J. 1476 durch Feuer verheert, doch nach drei Jahren geräumiger wieder hergestellt. Indess erhielt er erst 1552 die Ausdehnung, die er jetzt hat. Aus dieser Zeit stammen auch das aufgesetze Stockwerk und der reiche Ausschmuck der Façade mit theilweis vergoldeten Bildhauereien, die wahrscheinlich vom Steinmetzen Cornelius, dem damals geschätztesten Bildhauer der Stadt, herrühren. Gegenwärtig dient die auf vier schlanken Granitsäulen schön gewölbte Halle zu den Geschäften der Börse. Erlitt sie dadurch auch manche Umgestaltung, so bewahrt sie doch im Ganzen ihren höchst originellen Karakter der Ausschmückung. Noch zeigen sich hier in altem Glanze die Abzeichen vormaliger Brüderschaften: die bemalten Holzstatuen des Apostels Jakobus, des Ritters Georg und des Riesenkristofs von 1515; auch die Bilder der Könige Reinoldus und Sigismundus fehlen nicht, sowie auch noch alte Rüstungen und Waffen als Zeugen kühner Strässe dort hängen. Aus den Wänden ragen Hirschköpfe mit Riesengeweihen, deren einer von dem in Holzrelief geschnitzten Aktäon getragen wird, dessen Geschichte man hier ebenso in Relief wie in Malerei demonstirt hat. — Alles baulich Interessante Danzigs hat der dortige Professor Joh. Karl Schultz seit 1846 in malerischen Radirungen herausgegeben. Die Schlusslieferung, 1855 erschienen, macht uns mit stattlichen Giebelfaçaden aus der Zweithälfte des Sechzehnten bekannt. Schmal, hoch, mit ansehnlichen Fenstern, wie dies die frühere Danziger Bauweise mit sich führte, sind sie reich mit lustig barocken architektonischen Zierden und mit Bildwerken versehen; zugleich aber wahren sie die volle lokale Eigenthümlichkeit durch die Einrichtung ihrer auf die Gasse vorspringenden „Beischläge.“ Aus derselben Epoche lernen wir das Innere zweier Flure kennen; der eine ist der mächtige Rathhausflur, durch seine stattlichen Eichenholzgalerien und die höchst malerische Wendeltreppe in der Ecke von eigenthümlichster Wirkung; der andre ist der Flur eines reichen Patrizierhauses, der sich durch die sinnreich malerische Weise seines Treppensäulenbaues (auch mit der übermüthigen Anordnung, die tragenden Bögen an einer Stelle, wo die Säule fehlt, schwebend über einer Konsole aufsetzen zu lassen), durch buntes Ornament und reichliche Skulpturen, durch die prächtige Täfelung der Decke und die sonstige Ausstattung auszeichnet.

Zum Schluss unsrer Wanderschau treten wir in die Provinz Brandenburg, in die erste des preussischen Staats. Die ihr den Namen gebende Stadt an der Havel kann sich noch so mancher alterthümlicher Architekturen rühmen, nicht nur kirchlicher und burghafter, sondern auch bürgerlicher, wie der beiden Rathhäuser. Unter andern alten Städten, die jetzt dieser Provinz verleibt sind, hat Jüterbogk nicht unwichtige mittelalterliche Bauüberbleibsel. Dieser einst dem Magdeburger Erzstift zugehörende Ort hat noch seine alten Thore und sein altes Rathhaus, Bauwerke der Endzeit der Gothik, die mit dem Material des Backsteins malerische Eigenthümlicheit entwickeln. Besondres Interesse gewährt ein Zimmer des Rathhauses, wo wir ein fantastisches zellenförmiges Gewölbe, in der Mitte auf gewundener Säule ruhend, vorfinden. Diese Gewölbbildung gehört dem deutschen Nordosten, namentlich den preussischen Gegenden an, wo sie öfter vorkommt.

Was Berlin noch von bürgerlicher Architektur ältern Karakters aufweist, beschränkt sich auf einen Rest des Schlossbaues von 1451, auf Schlosstheile aus den J. 1590—97 und auf das 1624 erbaute Wohnhaus des Junkers Hans Georg v. Ribbeck, das zu einem kurfürstlichen Marstall verwandelt ward. Während jener älteste Schloss-

*) Das minder erhebliche „altstädtische“ datirt vom J. 1587.

rest, ein halbkreisförmiger Ausbau mit hinter ihm thurmartig aufragendem Viereck, die Spätformen der Profangothik offenbart, zeigen die übrigen ältern, bedeutend später fallenden Schlosstheile (voraus das Gebäude mit bunten Giebeln und erkerartigen Eckthürmen, das samt dem Querhause des Innern und dem nach dem Dome reichenden Apothekerflügel nach Graf Lynars Plänen durch den Tessiner Peter Niuron erbaut ward) zwar noch eine mittelalterliche Auffassung in Aufbau, Giebelanlage und Fensterbildung, aber in der Behandlung des Einzelnen die Wendung zur Renaissance. — Mit einem weiter nordwärts am Wasser sich erstreckenden Schlossgebäude, das um 1685 unter Michael Matthias Smidt v. Rotterdam, wahrscheinlich mit Betheiligung Nerings, errichtet ward, gibt sich der Sieg der modern antikisirenden Kunst als ein vollendeter kund. (Vergl. Lübkes Studien über Berlins bürg. Bauk. im Karstensjahrgang des D. Kstbl.)

Das Wirken Nerings, des Zeughausbaumeisters, war vorbereitend für die Schlüterperiode. Im J. 1699 ward der hochbegabte Andreas Schlüter, der seit 1694 hier als Hofbildhauer gewirkt, mit der Oberleitung des Schlossumbaues betraut. Das grosse Unternehmen kam sofort zu rüstigem Angriff, und zwar galt der Umbau dem nach 1538 durch Kaspar Theiss erbauten Schlosse, dessen Mauern auch grösstentheils wieder benutzt wurden. Dieser Umbau entwickelte sich zu dem riesigen Weiterbau, dessen grossartige Verhältnisse und mächtige Profilirungen das Schloss eines neuen Königs verkündeten und dasselbe noch heute (trotz einzelnen anhaftenden Zeitpocken) zu einer der bewundertsten Architekturen machen.

Schlüters architektonische Richtung blieb im Laufe des Achtzehnten maassgebend für Berlin. Ungeheuer war die Bauthätigkeit unter dem grossen Friedrich; durch ihn erst wurde Berlin, das bisher baulich sehr unerquickliche, zu einer modernen, gewaschen aussehenden Stadt gemacht. Nach seinem Tode zeigte sich im Bauleben, wie im Politischen, Ermattung und Verschwächlichung.

Nachdem Preussen in der Schule des Unglücks wieder gekräftigt worden, kam auch die Baukunst zunächst in der Hauptstadt wieder zu neuem zukunftversprechenden Leben. Guten Grund legender Schuler und bis zu gewissem Grade Reformer des Bauwesens ward der grosse Schinkel († 1841). Weil er vor allen Dingen das Einfachschöne und Organische suchte, ward er zunächst zu den Werken hellenischer Baukunst hingezogen. Ganz beruhend auf der Konstruktion und völlig aus ihr hervorgegangen, also ganz ächt und rein, ursprünglich und keusch in ihren Formen, schien sie ihm den glücklichsten Ausgangspunkt für eine Regeneration der Architektur zu bieten. So sehr ihn die hellenische Antike fesselte, so sehr widerstebte ihm der römische Baustil sowie jeder spätere, der sich von selbem abgeleitet. Die antiken Formen, welche vorherrschend die Grundlage seiner Bauwerke bilden, geben entschieden kund, dass er auf die edelste Blüte dieser Kunst, auf die Denkmale der Perikleischen Zeit rückblickte. Indem er aber den reinen Stil der Hellenenwerke, den lebensvollen Organismus ihrer Bildung, die befriedende Harmonie ihrer Komposition in seinen Architekturen neu darzulegen bemüht war, nahm er seinen Vorbildern genüber eine keineswegs sklavische Stellung ein. „Ohne zwar“ — so spricht sich Kugler über diesen Punkt aus — „die Einzelheiten der griechischen Architektur willkürlich zu zerstückeln, ohne den innern Zusammenhang, durch den sie bedingt werden, aufzulösen, weiss er ihre Formen nicht nur dem jedesmaligen äussern Bedürfnisse, wo ein solches gebieterisch bestimmend genübersteht, mit Geschmack anzupassen, weiss er überhaupt nicht nur ihr gegenseitiges Verhältniss zu dem beabsichtigten Eindrucke auf den Sinn des Beschauers, nach dieser oder jener Richtung hin, mannigfach zu modifiziren; auch in ganz neuer und eigenthümlicher Zusammenstellung führt er uns diese Formen vor, ganz neue und eigenthümliche Kompositionen lässt er aus dem innern Geiste der antiken Kunst sich mit vollkommener Freiheit entwickeln.“ — Von denjenigen seiner vielen (sämmtlich veröffentlichten) Entwürfe, welche ein entschiednes Eingehen auf die sämmtlichen Bedingnisse antiker Architektur erkennen lassen, hat kaum einer (wenn wir von kleinern Werken absehen) das Glück gehabt zur Ausführung zu gelangen. Wir erinnern in dieser Hinsicht an den höchst beachtenswerthen Entwurf zu einem Königspalast auf der Akropole Athens und an den Plan zu einem Landhause, das unfern von Charlottenhof (im Parke von Sanssouci bei Potsdam) ausgeführt werden sollte. In letztem Entwurf blickt Schinkels bestimmte Absicht durch, das Bild einer völlig antiken Villa, mit all jenen Einrichtungen, welche das Leben des klassischen Alterthums so anmuthend und behaglich gestalteten, neubelebt in die Gegenwart einzuführen. In der ganzen Reihe der anderweiten Entwürfe Schinkels finden sich nur wenige, in welchen der griechische Baustil ohne Modifikationen der einen oder andern Art angewandt ist. Schon in der Berliner Hauptwache macht sich bei der Anwendung griechi-

scher Bauformen eine eigenthümlich freie Behandlung derselben bemerklich. In seinem berühmten Museum ist es ihm für die Innerräume gelungen, die griechischen Formen aufs Schönste der Architektur des Gewölbes anzuschliessen. Dann bietet sein Schauspielhaus zu Berlin eines der merkwürdigsten Beispiele, wie er die Griechenformen für die heutigen Zwecke anzuwenden, wie er aus ihnen in freier Kombination ein eigenthümliches Ganze zu gestalten und doch überall den konsequentesten Organismus durchzuführen wusste.

In der Reihe derjenigen Schinkelwerke, welche sich in den Hauptformen von der Antike entfernen, ohne dieselbe im Detail zu verleugnen, stechen ein paar sehr gelungene Backsteinbauten hervor. Das erste Haus, das Schinkel in dieser Bauart anordnete, war das des Kunsttöpfers Feilner. Ein Kunstwerk schönster Art liegt es leider in unansehnlicher Gasse (der Hasenhegergasse) versteckt. Ohne Putz, ist es aus sehr sorgfältig bereiteten Ziegelsteinen aufgemauert; jedesmal nach einigen Schichten gewöhnlicher Art folgt eine von violetter Glasur, in harmonischem Verhältniss zur Farbe des gebrannten Thones. Reich geziert sind besonders die Innerseiten der Fensternischen (Leibungen) und an den Fensterbrüstungen schüttet sich wieder in Bildwerken ein grosser Reichthum von Erfindung aus. Dies Haus war nur im Kleinen das Vorstudium zu dem, was Schinkel nachher im Prachtgebäude der neuen Bauschule leistete. Da dieser Bau, der vollendetste Schinkels in reiner Backsteinarchitektur, eine gewisse Weltberühmtheit geniesst, so erwächst uns die Pflicht etwas länger dabei zu verweilen. Das Gebäude — im Grundriss ein grosses Quadrat bildend, in der Mitte mit einem Hof — befindet sich unweit der Werderkirche unmittelbar am Hauptarme der Spree, welcher Berlin durchschneidet. Die Entstehung berührte sich mit der Spekulation. Das Lokal der früher sogenannten Bauakademie hatte sich als unzulänglich erwiesen, und so war für einen Neubau eine Summe bewilligt worden. Allein vortheilhafter schien es, das alte Gebäude zu verkaufen und nun näher dem Mittelpunkte der Stadt zu bauen. Indem der jetzige Platz durch Wegversetzung des Packhofes frei geworden, lag hier der Wunsch nah, ein Prachtgebäude entstehen zu sehen, das den schönen Bautenverein der Umgebung zu Abschluss brächte. Da nun der Stadttheil ohnehin zu den belebtesten gehört und hier Verkaufslokale überaus gesucht sind, so war es angemessen, das untere, für die Hauptzwecke des Gebäudes füglich entbehrliche Geschoss dem Gewerbe zu überlassen und auf die zu hoffende Einnahme bei Vermiethung dieser Gewölbe ein Kapital aufzunehmen, mit dessen Hilfe sich nun ein ungleich stattlicheres Gebäude errichten liess. Für die Kunsthallen waren grosse Schaufenster erwünscht, und gleiches galt von den Sälen für die Lehrvorträge einer Anstalt, in welcher der Zeichnenunterricht vorzüglich geübt werden muss. Dies gab den Hauptgedanken für die Architektur, und wenn überhaupt in einem Gebäude entweder der Wandfläche oder den Fenstern das Uebergewicht gegeben und danach alles Uebrige geordnet werden muss, so konnte nicht zweifelhaft sein, dass diesmal die Fenster das Ueberwiegende sein mussten. Somit wurden breite Bogenspannungen für die Fenster gewählt; diese Spannungen aber mussten flach sein, weil sie sonst eine Höhe eingenommen hätten, wie sie für die Lehranstalt nicht motivirt war. Um dem Seitendruck zu begegnen, bedurfte es an den Ecken stärkerer Pfeiler. Da der Bau ferner in seiner quadraditschen Anlage fast aller Gliedung entbehrt und überdies die Dächer nach innen abfallen, er also im Aeussern auf allen Seiten horizontal abschliesst, so musste jenes ihm Fehlende durch um so reichern Schmuck ersetzt werden, wozu denn die weitgediehene Thonbrennerei und die bildnerischen Kräfte der Residenz vielfache Gelegenheit boten. Unleugbar hat der Architekt die ganze Konstruktion im Aeussern deutlich ausgesprochen; die Bögen über den Fenstern zeigen sich in ihren natürlichen Fugen abstehend gegen die horizontalen Mauerschichten; sie entsprechen im Innern den flachen Gewölben. Man sollte nun denken, der Künstler würde in solchem Bogen die Fenster abgeschlossen haben; dies that er aber nur für das Erdgeschoss, in den andern Stockwerken löste er sie in die Horizantale auf; dabei gaben ihm die Segmente zwischen dem Bogen und der graden Linie einen Raum, welchen er durch die Verzierung auszeichnete, sodass sie für die Anschauung die vortretenden Fenstergesimse ersetzten, wiewol sie der Konstruktion nach nicht die eigentlich tragenden Theile sind. Da er sie an den Seiten in geschwungene, aufwärts gekehrte Linien auslaufen liess, so entsteht dadurch eine Form von schöner Zierlichkeit und völliger Neuheit, wenn sie auch nicht ganz der Strenge entsprechen mag, nach welcher wir sonst Schinkel streben sehen. Zwischen den Fenstern des dreistöckigen Gebäudes führte er Pfeiler durch die ganze Höhe des Baues; die breiten Fenster selbst theilte er mit kleinen Pfeilern, welche oben hermenartig mit Köpfen verziert sind. Gleich dem Feilnerschen Hause erhielten nament-

lich die Innerwände der Fensternischen reichen und zierlichen Schmuck; in die Fensterbrüstungen wurden Platten mit Reliefen von reichster Erfindung, alle Stadien und Beziehungen des Bauwesens darstellend, eingelassen; ebenso wurden, wie am Feilnerhause, die Wände mit Streifen glasirter Steine von violetter Farbe durchzogen. Was die Farbe des Ganzen anlangt, so hat der Backstein hier einen dunklern röthern Ton, der von der Vermischung des gewöhnlichen Thons mit dem Rathenower herrührt. (Die Backsteine aus Thon von Rathenow sind hauptsächlich iher Festigkeit und des Widerstandes wegen geschätzt, den sie dem Wasser leisten; im Ofen nimmt dieser Thon tiefrothe Farbe an.) Vielleicht ist die hellviolette Färbung der glasirten Ziegel dagegen zu weich; indess bringt der Glanz dies wieder ins Gleiche. In gewissen Beleuchtungen, sei es in der Sonne oder des Mondes, stralen diese Glasurstreifen im hellsten Spiegelglanze und machen sich alsdann vor allen übrigen Formen der Architektur geltend. Eben deshalb sind sie auch angefochten worden. Schinkel ist darin dem Vorgange mittelalterlicher Baukunst gefolgt, welche mit solchen Glasurziegeln öfter in bunten Musivmustern ganze Façaden und Thürme ausgelegt hat. Etwas anders stellt sich freilich die Sache in der Nähe so fein gräcisirender Formen und Ornamente, wie sie Schinkel eigen sind. Während man nun einerseits diese Glanzstreifen, welche an den Pfeilern auch vertikal das Gebäude durchschneiden, wegen ihres malerischen Effekts gern in Schutz nehmen möchte, lässt sich doch andrerseits vielleicht nicht leugnen, dass sie ein etwas roheres Element bleiben, für dessen völlig organische Aufnahme in die Architektur noch die Wege weitrer Erfahrung durchzumachen sind. Verdienst genug schon war es für Schinkel, ein so wirksames und interessantes Motiv wieder hervorgesucht zu haben. — Erfinderisch bei den einfachsten Formen ist die übrige reiche Ornamentur des Gebäudes. Trefflich wirken zumal die blos über Eck gestellten Ziegel, in mehren Reihen wechselnd übereinander, welche durch die Schatten, vorzüglich bei entschiedenem Licht, eine höchst günstige Unterbrechung der Flächen machen. Besonders schön ist noch das starke Kranzgesims, aus einer Doppelreihe kleiner Konsolen bestehend, womit der Künstler eben eine stärkere Ausladung erreichte, wie er sie brauchte, um so grosse Massen kräftig zusammenzufassen. Die zierliche, einfache und durchaus originelle Schönheit des Gebäudes wird besonders von den Seiten erkannt, wo man es in grösserer Nähe hat, d. h. von der Seite der Werderstrasse und des Quais; hier sind die schönen Verzierungen, zumal in Streiflichtern, von trefflicher Wirkung, und die Höhe des Baues imponirt. Nicht gleiches lässt sich von der Hauptfaçade rühmen, die sich dem freien Platz und der Schlossbrücke zuwendet. Hier, wo man den Bau aus grössrer Entfernung betrachtet, verschwindet das feinere Detail, und die nach allen Seiten sich rechteckig abschliessende Masse, ohne alle Dachlinie, erscheint zu monoton; man wünscht irgend etwas Vorragendes oder einen Blick ins Innere; die Façade erscheint flach; auch will die Grösse der Fenster im Verhältniss zur Wand und sogar zu den Thüren, welche bei der gleichen Höhe schmäler sind und in dieser Entfernung sich wenig auszeichnen, nicht durchaus befriedigen. Je mehr man dem Gebäude nahetritt, ändert sich dies; ganz in der Nähe findet man in der Umschliessung der Thüren und an den gusseisernen Thüren selbst, welche bronzeartigen Ueberzug erhalten haben, wieder viel Kunst in den schönen Reliefen zu bewundern, und nach den Seiten der Strasse geben die eleganten Läden mit den reichbesetzten Schaufenstern dem Gebäude zugleich Schmuk und Leben. Das Innere zeigt die grösste Zweckmässigkeit: eine Reihe grösserer und kleiner Säle in der für die Kunstanstalt bestimmten Hauptetage. Die grössern Räume sind durch Säulen eigner Erfindung im Karakter der toskanischen Proportion getragen, woran man die Kannelirung durch Malerei ersetzt hat; der sonstige Schmuck höchst einfach und sparsam. In der obern Etage durfte Schinkel sich eine Wohnung bereiten, geräumig genug für seine gestaltende Fantasie. Das Arbeitszimmer, von dem er bis zu seinem Tode Gebrauch machte, ist ein schöner Saal mit Ausschau auf den herrlichen Platz, wo sich eins seiner unvergänglichsten Werke erhebt. Einen heitern Reiz hat besonders noch das Treppenhaus, das hier in der Oberetage sein Licht von oben empfängt.

Von andrer Seite erscheint uns Schinkel in mehren Palastbauten, die er zu Berlin im endenden zweiten und beginnenden dritten Jahrzehnt unsers Jahrh. ausführte. Es waren nicht völlige Neubauten, sondern schon vorhandne Gebäude wurden benutzt, bei welcher Benutzung eben des Dargebotnen sich der Meister nicht minder erfinderisch zeigte. Das stattliche Haus an der Ecke des Wilhelmsplatzes und der Wilhelmsstrasse, das in einen Palast des Prinzen Karl umzuschaffen war, offenbarte schon in seiner ursprünglichen Anlage grosse und edle Verhältnisse, und so bedurfte es für das Aeussere fast nur einer reinern Ausbildung des Einzelnen. Einfach und gefällig erscheint jetzt das Hauptportal; durch eine flache mit Guss-

eisengeländer eingefasste Rampe gelangt man unter die Einfahrt, welche von einem Ueberbaue gebildet wird. Die gekuppelten Säulen, die er an den Ecken darbot, wurden in Anten verwandelt; nur in der Mitte blieben zwei Säulen, die jedoch Kannelirung erhielten. Sie tragen einen Balkon. Die auf dieselben hinausführenden Fenster und Thüren des obern Geschosses haben Rundbögen; im Uebrigen sind alle Fenster, von sehr hoher Proportion, gradlinig geschlossen. Das Portal schliesst oben mit einem Giebel, der mit schönen Bildwerken geziert ist. Eine leichte Quaderung belebt die Wandflächen. Wahrhaft verschwenderisch ist die Fülle der Kunst, welche auf Anordnung und Dekoration des Innern verwendet ward.; in dieser Beziehung dürfte der Palast des Prinzen Karl einen Hauptrang unter Schinkels architektonischen Werken beanspruchen. Wie das Gebäude im Aeussern nicht durch einen besondern Schmuck, sondern nur durch seine grossartigen Verhältnisse sich als Palast von einem Wohnhaus unterscheidet, so herrschen auch im Innern mehr Geschmack und Kunst, als Pracht und Reichthum. Die überaus schöne Verzierung der Säle und Gemächer bis ins Einzelne zu verfolgen, würde uns zu weit führen; das kunsterfahrene Auge bemerkt hier immer neue Motive und findet die Durchführung immer gediegen; derselbe Geist der Schönheit aber durchweht alle Theile des Gebäudes bis auf die beweglichen Möbel herab. — Ein ähnlicher Bau ist der des Palastes des Prinzen Albrecht (gleichfalls in der Wilhelmsstrasse). Auch hier galt es nur einen Ausbau im Sinne reinerer Kunst. Gegeben war ein Gebäude von Mitte des Achtzehnten, von nicht eben klassischen Formen, aber von schöner Totalität in einem mehr malerischen denn architektonischen Stil der Façade, sowie von trefflicher Anordnung der Nebengebäude. Was hier glücklich angelegt war, suchte Schinkel möglichst zu erhalten; er dachte sich in den Stil hinein und ging nur darauf aus, den Formen das ganz Barocke zu nehmen. Man sieht dem Gebäude noch immer an, dass es einem andern Jahrhundert gehört; doch konnte Schinkel nichts anfassen, ohne den gegebenen Karakter allmälig um einige Schritte in einen feinern Geist hinüberzubilden und den Prunk in Kunst zu verwandeln. Auch vom Innern gilt das Gleiche. War die alte Einrichtung der Treppenfluren mit rücksichtsloser Raumverschwendung vielleicht vornehmer und fürstlicher, so ist jetzt alles bequemer und wohnlicher. Die freistehenden Treppen im Vestibül sind hier wie im Palast des Prinzen Karl von Gusseisen.

Mit den Elementen hellenischer Baukunst und mit einer verwandten Denk- und Anschauungsweise liess sich auf palatialem Felde schwerlich etwas erreichen, was sich mit den dieserseits so starken Leistungen römischer und italiänischer Baukunst hätte messen können. Bei all seiner Voreingenommenheit für das Hellenische kam Schinkel doch zur Einsicht, dass die griechische Architektur sich für mehrstöckige Gebäude nicht wol eigne; dafür empfahl sich viel besser die florentinische, deren edle Einfachheit und Strenge auch der Hellenist anzuerkennen hatte. Aber der wesentlich auf Quaderbau basirende Florentinerstil machte die Anwendung auf den Ziegelbau schwierig; es galt hier eine kunstmäsige Ausgleichung zu finden, wozu Schinkel wenigstens einen ernsten Versuch machte. Dies geschah im Bau des Palastes des Grafen Redern (an der Ecke der Linden und des Pariser Platzes, dem Brandenburger Thore genüber). Man kann das Gebäude füglich einen Neubau nennen, denn wenn von den Mauern des frühern Hauses etwas stehenblieb, so ward es doch in allen Maasen völlig verändert. Wir sehen an diesem Bauwerk, dass der Künstler frei und erfinderisch in den grossartigen Palaststil der alten Florentiner einging; aber er that zugleich, was er nicht lassen konnte — auch hier mischte er Elemente des Hellenismus, allerdings auf eigenthümliche Art, ein. Das Haus macht die Ecke des Platzes, wird also von zwei Seiten gesehn; es hat drei Stockwerke bei einer nicht eben bedeutenden Seitenausdehnung; was hier an Masse demselben abging, sollte durch einen massiven und schweren Karakter ersetzt werden. Der zum Muster genommene Stil hätte nun einen Bau aus grossen Quaderstücken verlangt; diese aber fehlten, und so musste das Mauerwerk auf eine Weise, welche seine Haltbarkeit nicht eben unterstützt, zu grossen Quaderungen tief eingeschnitten werden. Diesem Karakter gemäs sind die Fenster verhältnissmäsig klein, die Wände dazwischen grösser. So schliesst denn auch der Bau mit einer schweren zinnenartigen Krönung ab, welche das burghafte Ansehen des Palastes vollendet. Reich wird der Anblick der beiden Façaden hauptsächlich dadurch, dass in den beiden Oberetagen die gradlinig abschliessenden Fenster mit rundbogigen wechseln, und zwar, dass sich auf der Seite nach den Linden einmal, nach der Seite des Platzes zweimal grössere Säle durch zwei Stockwerke erstrecken, wie dies auch im Aeussern durch die Fensterarchitektur sofort sichtbar wird. Die Ausgleichung dieser verschiednen Elemente bringt in die Quaderung Leben und Schönheit. Die Grie-

chenformen Schinkels machen sich besonders am Haupteingange und am darüber befindlichen Balkone bemerklich, aber selbst der sonst so leichte und heitre hellenische Ornamentstil bequemt sich hier dem florentinischen Ernste. Dem Balkon entsprechend sind Verzierungen im angedeuteten Karakter an den Fensterbrüstungen des Hauptgeschosses angebracht, welche denn dieses Geschoss hauptsächlich auszeichnen, aber trotz dem schweren Ansehen, womit sie sich dem Ganzen anschliessen, doch nicht recht aus dessen Konstruktion hervorgehen, sondern hinzugebracht scheinen. Da die sehr starke Quaderung unmittelbar gegen die Fenster ausläuft, welche aller weitern Einrahmung entbehren und mit ihren Kreuzen unmittelbar in den Quadern stecken, so erhält das Gebäude dadurch etwas Kyklopisches, was allerdings, zumal bei so grosser Nähe griechischer Formen, leicht plump erscheinen könnte. Oben über der scharfen Ecke nach dem Platze zu befindet sich, wol nicht ganz organisch angebracht, das Rederusche Grafenwappen. Dem Karakter der Architektur gemäs hat der Palast einen dunklern Anstrich erhalten, als ihn Schinkel sonst wol seinen Bauten gegeben. Das Ganze macht unleugbar einen entschiednen, ernsten und bedeutenden Eindruck, aber dieser Bau erscheint unter den Häusern seiner Umgebung wie ein Fremdling, wie ein aus ferner Zeit in die unsre ragender, der zugleich anderem Klima und andern Verhältnissen angehört.

Zu bedauern bleibt, dass Schinkel kein volksthümliches Kunstelement vertreten konnte. Der Lorberträger in Griechenarchitektur fühlte und wusste allerdings, dass die Baukunst seit der Hellenenzeit an tausendfältigen Erfahrungen so in Technik wie in Kunst reicher geworden ist; wol fühlte er, dass der Gemeinsinn aus vielfältigen Gründen andere Architekturformen erheischt, dass die Architektur derzeit zu was anderem da ist, als etwa einige altgriechische Räthsel zu lösen; Zeugen dieses seines Gefühls sind einzelne seiner zahlreichen Bauwerke und noch mehr seine Bemühungen, Zeichnungen über Formenentwicklung in den verschiedenen Baustilen zusammenzustellen. Um so mehr ist zu beklagen, dass der begeistigte Mann sich der Aufgabe, eine nationale Bahn für den Baufortschritt zu begründen, in seiner langen Wirksamkeit mehr entzogen denn genähert hat, dass seine Fähigkeit zu selten, zu wenig dem zugewandt gewesen, was ins Mark und Blut des Volkes geht.

Sachsen.

Mit dem 15. Jahrh. begannen in den Strichen, die jetzt das königliche Sachsen bilden, Regungen im Privatbau, welche auf bequemere Einrichtung der Häuser für die Zwecke des Lebens hinzielten. Doch fehlt es leider an einer hinreichenden Anzahl von Gebäuden, um hier eine eigenthümliche lokale Ausbildung des Wohnbaustiles jener Zeit, wie er sich uns in manchen alterthümlichen Städten Norddeutschlands darstellt, nachweisen zu können. Denken wir an den Profanbau überhaupt, so bietet das aus dem grossen Kurfürstenthum zum kleinen Königreich verschrumpfte Land nur weniges Vorzügliche oder doch Interessante aus alter volksthümlicher Stilzeit, wogegen es an mehr oder minder stattlichen Schlössern und Herrensitzen aus Zeiten der bessern und schlechtern Renaissance keinen Mangel hat. Beachtenswerthe Bautheile, die vor und nach 1400 fallen und durch manches Zierliche anziehen, finden sich noch im ansehnlichen Schlosse Hartenstein, dem Stammsitze des Hauses Schönburg. Als ein Hauptbau, welcher stolzen Rang nimmt unter den im 15. Jahrh. in Deutschland entstandnen Schlossbauten, bezeichnet sich die 1471 erbaute Albrechtsburg zu Meissen mit der grandiosen eigenthümlichen Freitreppe, die ein halbes Achteck vor der Front des Hauptgebäudes bildet. Man kann stundenlang auf und abklettern in dem herrlichen Schlosse, ohne müd zu werden des Studirens dieser kunstreichen Konstruktionen, dieser belebten Architekturformen, dieser sinnvollen Steingebilde am Treppenhaus. Im Innern haben sich von den hier einst mit besondrer Pracht ausgeschmückten Sälen noch kunstreiche Wölbungen in Fächerwerk erhalten, welche hie und da von palmbaumartig abgestuften Säulen ausgehen.

Häuser aus den Tagen der Endgothik haben sich vornehmlich zu Freiberg erhalten. Die berühmte Bergstadt gehört überhaupt zu den wenigen obersächsischen Orten, die ihrer schönen alterthümlichen Fysiognomie noch nicht bar und ledig geworden. Auch das Rathhaus an dortigem Marktplatz existirt noch als Bau des 15. Jahrh.

Die meisten ältern Profanbauten, welchen das forschende Auge in diesem Lande begegnet, datiren erst von der Zeit an, als man in Deutschland, wo die letzte Entwicklungsfase gothischer Architektur die Aufnahme südlicher Bauelemente vorbereitet hatte, diese letztern mit jener zu einem sonderbaren, oft barocken Ganzen verschmolz. In Sachsen scheinen zunächst Bildhauer und Maler aus Oberdeutsch-

land, wo neben andern der jüngere Holbein antike und italische Ornamentik und Geschmack für südliche Bauanlagen verbreitet hatte, jene Elemente bekannt gemacht zu haben. Man behielt zwar im Wesentlichen die hohen gegen die Strasse gerichteten Giebel der vorhergegangnen Architektur, aber statt der früher daran angebrachten Thürmchen, Zinnen und verschlungenen Streifen, theilte man dieselben durch antikisirende von niedern Pilastern gestützte Gebälke in verschiedne Felder, welche an den Seiten durch Schnörkel, Spitzsäulen, Kugeln und Statuen verziert sind. Die meist nicht grossen wagrecht geschlossenen Fenster, die in der Regel im Geiste der frühern Architektur paarweis verbunden und von den übrigen durch grössere Zwischenräume getrennt erscheinen, bewahren bisweilen selbst die in den Ecken gekreuzten Stäbe der Spätgothik, grösstentheils aber, ebensowol wie die oft rundgeschlossenen Thüren, die schräg eingehenden, theils gerieften, theils mit eigenthümlichem flachen Ornament versehenen Gewände. An ansehnlichern Wohngebäuden beleben Malerei und bemalte Bildwerke häufig die breiten Felder zwischen den hohen Stockwerken. Bei den Pforten der Paläste wie der Kirchen bemerkt man neben stark verjüngten oder auch bauchig ausgeladnen schmucküberfüllten Säulen, die oft auf hohen bildwerkbedeckten Stylobaten stehen, Pilaster und Bogen mit Reliefen in den Zwickeln und reich gegliedertes von Statuen überragtes Gebälk. Zugleich nimmt der Gebrauch der schon im Spätgothischen beliebten Erker, von welchen der am Eckban der Wilsdruffer- und Schlossgasse zu Dresden hervortretende ein schön geordnetes Beispiel gibt, in der Uebergangsbaukunst des 16. Jahrh. noch mehr überhand. Ganz abweichend von der in andern Städten Norddeutschlands, z. B. in Hannover ausgebildeten Anlage, wo sich die Erker als reich mit Figuren und antikisirenden Verzierungen überladene 2—3 Fenster breite Thürmchen ein paar Stock hoch neben dem im ältern Stil erhaltnen Hauptgebäude vom Boden erheben, legen sie sich zuerst als zierliche, das Dach des Hauses nicht überragende runde Thürmchen an die vorspringenden Strassenecken an, gegen welche sie sich unterhalb in einer Reihe nebeneinander herlaufender antiker Ornamente bis auf einen beschränkten Ausgangspunkt verjüngen. Später werden grössere rechtwinkliche Erker an den Strassenecken von antikisirenden Pfeilern und Säulen gestützt, bis sie gegen Ende des Jahrhunderts hauptsächlich in der Mitte der Häuser über dem Eingang hervortreten.

Von den zahlreichen in ganz Sachsen zerstreuten Gebäuden jener Zeit, deren innerhalb des Königsreichs Dresden und Leipzig, im nun preussischen Sachsen aber Wittenberg und Torgau die bedeutendsten aufzuweisen haben, heben wir zunächst das herzogliche und kurfürstliche, nun königliche Schloss zu Dresden hervor, welches Herzog Georg der Bärtige, unbefriedigt von der ältern markgräflichen Residenz, in den Jahren 1534—37 unter Leitung des Amtshauptmannes und Harnischmeisters Hans v. Dehne, gen. Rothfelser, vollführen lies. Später, im J. 1547, liess Kurfürst Moritz das ältere Schloss grösstentheils abbrechen, während er zugleich für wesentliche Verschönung des Neubaues im Aeussern und Innern Sorge trug. Damals entstanden die vier an den äussern Mauern reich mit Figuren und Ornamenten verzierten thurmartigen Wendeltreppen in den vier Ecken des Schlosshofes und die geschmackvolle durch vier Stockwerke mit Säulen verschiedner Ordnungen nach italischen Vorbildern emporgeführte Bogenhalle unterhalb des Schlossthurms. Endlich liess Moritz bis 1551 durch Francesco Riccini und die Brixener Gebrüder Benedikt und Gabriel v. Thola die Wände der Halle und des Hofes theils *al fresco* malen, theils auch in Kalk auf schwarzem Grunde gradiren. Moritz, der erste Kristian und der erste Johann Georg verschönten den durch Herzog Georg erneuerten Thurm, welchen später der zweite Johann Georg fast völlig umbauen liess. Kristian I. schmückte das Schloss 1589—90 mit dem Portal auf der Schlossgasse und Johann Georg IV. mit dem sogen. grünen Thore unter dem Thurme. Heute freilich kann man das frühere fantastisch reiche Ansehn des Hofes nur noch aus alten Gemälden und kupferstichlichen Abbildungen entnehmen. (S. die Abb. im Werke des Anton Wecke: *der churfürstlich sächs. Residentz und Haupt-Vestung Dresden Beschreibung und Vorstellung, Nürnb.* 1679, und im Gabriel Tzschimmerschen Werke: *die durchlauchtigste Zusammenkunft oder Erzählung, was Johann Georg II. bei Anwesenheit seiner Gebrüder* 1678 *hat aufführen lassen, Nürnb.* 1680.) Nachdem das Gebäude erst infolge des Brandes vom J. 1707, welcher auch den von Moritz erbauten, von Johann Georg II. bedeutend verschönten und erhöhten Riesensaal zerstörte, grosse Veränderung erlitten, wurde es noch in spätrer Zeit seiner Eigenthümlichkeit beraubt durch Abtragung des grössern Theils der Giebel und durch die Umgestaltung der Fenster, wobei die 1676—78 erneuerten Gemälde vollends zu Grunde gingen.

Das lange vom Bau des Herzogs Georg in ursprünglicher Gestalt erhaltne Geor-

genthor, dessen vollständige Ansicht uns Anton Wecke bewahrt hat, auszeichnete sich weniger durch eine wolgeordnete architektonische Anlage, weit mehr durch die zu einem malerischen Ganzen zusammenwirkende Verbindung der Architektur mit der Bildnerei. Auf der äussern zur Elbe gewendeten Seite des Gebäudes waren Sündenfall, Brudermord und Tod, auf der andern aber die Erlösung durch den Opfertod des Gekreuzigten in einem vom Boden in die obern Stockwerke aufsteigenden Zyklus von Darstellungen verbildlicht. Unterhalb des dritten Stockwerks der äussern Seite hatte Herzog Georg, gebeugt durch den Tod seiner geliebten Barbara, welcher drei Söhne vorangegangen waren, zu den Seiten eines reichgeschmückten Erkers, dessen Vorderansicht das Bildniss Georgs und der Herzogin zeigte, ein Relief des Todtentanzes anbringen lassen, wo — zu furchtbar ironischer Mahnung an die Eitelkeit alles Erdenglücks — Georg und Barbara in einer Reihe von 26 Figuren aller Stände, Geschlechte und Lebensalter dem vortanzenden Gerippe folgten. (Seit 1730 ist jenes Relief an die Mauer des Neustädter Kirchhofes versetzt. Es wird, nach Hasche im „Magazin für sächs. Geschichte", Th. I. S. 69, dem unter Georg dem Gebarteten als Brückenwerkmeister und Steinmetz an der Kreuzkirche beschäftigten Schicketanz zugeschrieben.)

Neben dem erwähnten Hans v. Dehne war unter Kurfürst Moritz der Maler *Francesco Riccini* zugleich als Architekt beim Schlossbau thätig. Wahrscheinlich entwarf derselbe die italiänisch gedachte Bogenhalle unterhalb des Schlossthurms sowie die beiden Treppenthürme auf derselben Seite des Schlosshofes mit der grossen, reich mit geschmakvollen Verzierungen überdeckten Pilastern, deren Vollendung ins J. 1549 fällt.

In dieser Zeit entstand auch der Bau der Leipziger Pleissenburg, wobei Hieronymus Lotter, der baukundige Bürgermeister, die Oberleitung führte. 1554 fällt der Schlossbau zu Schieritz bei Meisen, 1556 der Bau des Leipziger Rathhauses. Das neue Rathhaus, unter Leitung des Bürgermeisters Lotter durch Thomas Thümmel und Johann Schilert errichtet, war ein Schnellbau, der schon ganz an die Hastbauten unsrer Tage vormahnt. Am 4. Februar 1556 begann man mit Abtragung des alten Rathhauses; schon am 11. Febr. aber ward zum ersten Gewölbe des neuen Rathhauses, vom Markt nach dem Salzgässchen, der erste Stein gesetzt. Am 11. Juni desselben Jahrs ward der erste Balken gelegt, am 8. Juli das Dach gerichtet und im Monat November gedeckt und getüncht. Die Gewölbe oder sogenannten Bühnen waren alle soweit hergerichtet, dass man sie schon in der Michaelmesse des Baujahrs vermiethen konnte. Noch steht dieser Lotterbau mit seinen etwas gedrückten Verhältnissen fast vollständig in seiner ursprünglichen Gestalt da; in Rücksicht auf geschmackvolle harmonische Anwendung jenes Uebergangsstiles wird er freilich beiweitem übertroffen von dem zu Leipzig um 1575 vollendeten Fürstenhause, wo zwei schön angelegte, mit sorgfältig in Sandstein gehauenen Verzierungen reichgeschmückte Erker den einfachen, in glücklicher Symmetrie gehaltnen und von drei grössern und zwei kleinern Giebeln gekrönten Bau begrenzen. (Vor wenigen Jahren sind die Giebel dieses Hauses nach den alten Mustern erneuert worden.)

In die Jahre 1565—67 fällt das Dresdner Kanzleihaus; dann folgen 1568—71 einige Giebel des Dresdner Jägerhofes, 1568—72 das Kurfürst Augusts Namen tragende Schloss Augustusburg, dessen Baumeister der Leipziger Lotter war, und das ingleichen Jahren entstandne grosse Schloss Annaburg, welches Kurfürstin Anna, in edlem Wetteifer mit Kurfürst August, unter der Leitung Wolfs v. Kanitz aufführen liess. Von 1573 datirt das Schloss zu Schönfeld bei Dresden, in welche Zeit ungefähr auch noch die Schlösser Oberau bei Meissen und Rossthal bei Dresden fallen.

Nach Hieronymus Lotter, welcher 1574, wahrscheinlich infolge einer Kabale, die kurfürstliche Gunst verlor und 1581 zu Geyer in Armuth starb, finden wir unter dem baulustigen August den aus Italien stammenden und daselbst gebildeten Rochus Querini, Grafen zu Lynar, der die verbundnen Stellen eines Oberzeugmeisters und Oberlandbaumeisters bekleidete. Unter seiner Leitung entstand z. B. der Schlossbau zu Freiberg.

Der Nachfolger Augusts, Kurfürst Kristian I., liess 1586 das ausgedehnte Stallgebäude unter Leitung des Stallmeisters Nikolaus von Miltitz durch den Zeug- und Baumeister Paul Buchner d. Ae. aufführen. Der Hauptbau, dessen Stelle nach dem 1729—32 erfolgten Umbau dem Galeriegebäude zugutekam, bestand nach den Abbildungen in Weckes Beschreibung Dresdens aus drei hohen aneinandergereihten, der eigenthümlichen Architektur des alten Schlosshofes wesentlich entsprechenden Abtheilungen, mit leicht emporstrebenden schnörkelverzierten statuengekrönten Giebeln und runden Treppenthürmen. Alle Aussenwände des ganzen Bauwerks, von

welchem die lange Galerie mit zwanzig Dorersäulen auf der Hofseite, die hohe Wand gegen die Augustusstrasse und der eigenthümlich prachtvoll verzierte Innergang (die jetzige Gewehrgalerie) erhalten sind, waren auf das Reichste mit fantastischen mythologischen Fresken und gemalten Ornamenten überdeckt.

Die Ersthälfte des Siebzehnten war eine vielfach trübe Zeit für Sachsen. In dieser Prüfungszeit des Landes konnte kein für die Geschichte der Kunst bezeichnendes Bauwerk erwachsen. Eine glücklichere Epoche beginnt erst wieder mit der friedlichen Regierung Johann Georgs II. (1656—80). Unter ihm erstand das Schauspielhaus im Italiänergeschmack (1664); auch ist ein Denkmal seiner Regierung die Anlage des grossen Gartens, welcher durch die glückliche Verbindung grossartiger zu dem die Mitte einnehmenden Palais in Beziehung stehender Hauptgänge und schön geordneter Baumgruppen und Rasenplätze an die geschmackvolle Eintheilung der damals und früher von namhaften italischen Meistern entworfenen Villen erinnert. Sind auch die Details an dem 1680 erbauten Gartenpalais weder von durchhin reinem Geschmack noch von besonders sorgfältiger Ausführung, so kann doch dieser Bau hinsichtlich der geschickten Anordnung der einzelnen Stockwerke und des gefälligen Verhältnisses derselben untereinander, des glücklichen Zusammenwirkens von Architektur und Bildnerei und der verständigen Berechnung der durch die sorgfältige Anwendung verschiedener Sandsteingattungen erhöhten malerischen Wirkung der Haupt- und Seitenansichten gegen die entsprechenden Gartenanlagen, gewiss unter die gelungenen Bauwerke des Zeitalters gerechnet werden. Störend wirken besonders nur die schwerfälligen Schnörkel, welche über den Freitreppen der Hauptansicht vorspringen und den Uebergang in eine andre Epoche der Architektur bezeichnen. Von grossartigen Verhältnissen ist der luftige Festsaal, der sich im ersten Stock befindet. Der Bau dieses Palais sowie der durch die Gartenanlagen mit ihm in Beziehung gebrachten kleinen Pavillons wird dem Oberlandbaumeister Karger zugeschrieben; zugleich aber dürfte der damals viel bei Hof geltende, durch venedischen Seedienst und ausgedehnte Reisen gebildete Generalmajor v. Klengel, der unter Georg II. die Oberinspektion über Fortifikation und Civilbau führte, mitgewirkt haben. Karger war auch unter dem kriegerischen deutschgesinnten Johann Georg III. neben dem Oberst Starke mit der Leitung des Bauwesens beauftragt; doch hat diese Zeit ebenso wenig wie die kurze Regierung Johann Georgs IV. bedeutendere Bauten aufzuweisen.

Bei manchen Wohnhäusern aus der Zweithälfte des Siebzehnten sind antike Säulen und Pfeilerordnungen auf geschickte Weise zur Verzierung der Giebelseiten verwendet. An den Erkern findet man oft eine Fülle an und für sich barocker Ornamente zu einem für das Auge nicht ungefäligen Ganzen verbunden. Als Beispiel sei nur jener Erker auf der Wilsdruffer Gasse bemerkt, der vom J. 1673 herrührt.

Friedrich August I., der nach ausgedehnten Reisen durch Frankreich, Italien, Spanien und Portugal seinem in der Blüte der Jahre hingerafften Bruder Johann Georg IV. in der Regierung folgte, wollte Dresden nach dem Vorbild des von ihm wie von den meisten deutschen Fürsten bewunderten Hofes Louis XIV. zum Mittelpunkt fürstlicher Pracht in Deutschland erheben. Seiner Regierung wollte er überhaupt durch Aufhäufung von Kunstschätzen und Hervorrufung reicher Kunstthätigkeit einen glänzenden Nachruhm sichern. Dass ihm dies nur theilweis gelang und gelingen konnte, lag in Umständen verschiedner Art. Sein grösster Baugedanke galt einem neuen imponirenden Schlossbau. Entworfen ward dies Palatium 1711 durch den Hofbaumeister Matthäus Daniel Pöpelmann; doch gelangte nur zur Vollendung der zum Vorhof bestimmte Zwinger. Wie alte Baurisse und eine in der Gemäldegalerie bewahrte Ansicht von Alexander Thiele nachweisen, sollten auf einem über den Zwingerraum erhöhten Plateau in der Linie der zwei gegen die Elbe gerichteten Pavillons zwei stattliche Paläste von mächtigen den Zwinger überragenden Verhältnissen emporsteigen; ihren Abschluss aber sollte die ganze, reich mit prächtigen Fontänen und Wasserkünsten belebte Anlage durch einen getrennten dem Ufer entlang emporgeführten kuppelgekrönten Prachtbau erhalten.

Grossartige glückliche Hauptverhältnisse bei überladnen barocken Details sind den meisten damals entstandnen Palästen eigenthümlich. Nach Verbannung der Erker und Ersetzung derselben durch Balkone entsprechen diese Gebäude den gleichzeitigen italiänischen, jedoch mit dem wesentlichen Unterschied, dass die grösstentheils waagrecht, oft aber auch mit dem Stichbogen oder mit dem Rundbogen geschlossenen Fenster, bei welchen die schräg eingehenden gegliederten Gewände in Wegfall kommen, durch geringere Zwischenräume getrennt erscheinen. Das bedeutendste der damals zu Dresden entstandnen Gebäude ist der ursprünglich Flemmingsche Palast, der 1715—16 durch den Feldmarschall Grafen v. Flemming

erbaut, aber nach Uebergang in den kön. Besitz durch die Architekten **Pöpelmann**, **Knöfler** und **Bott** zum sogen. **japanischen Palais** erweitert und erhöht ward. Hier findet man bei imposanter, durch angemessne Vertheilung des Aeussern und Innern bemerkenswerther Anwendung italiänischer Tagesarchitektur die Bildung der Dächer und die Verzierung der Fenstergiebel von einer an China und Japan erinnernden, durch die Holländer in Europa vermittelten zeltartigen Bauart entlehnt. Im Einklang mit der Bestimmung des Palastes, der durch chinesisches, japanisches und meissnisches Porzellan auf das Prachtvollste dekorirt werden sollte, ist auch das mit malerischem Geschick in Holländermanier angeordnete und gehauene Relief des Giebels sowie die barocke Bildung der im Ganzen nicht unglücklich wirkenden Telamonen gehalten. — Als ein glänzendes Beispiel prächtiger, durch Kunst und Reichthum gleichmäsig wirkender Dekoration innerer Räume kann die 1721—1724 nach den Vorschriften Friedrich Augusts und des Hofmineralogen v. Heuchler unter vorzüglicher Mitwirkung Georg Friedrich Dinglingers im Geschmack der Zeit vollendete Ausschmückung des grünen Gewölbes erwähnt werden.

Unter den Profanbauten, die zu Dresden im weitern Verlaufe des Achtzehnten entstanden, lässt sich kaum etwas künstlerisch Erhebliches wahrnemen. Wir müssen schon tief in die Ersthälfte unsers Jahrh. steigen, um wieder Kunstbauten in dieser Bautenklasse zu begegnen. Bekannt sind die Leistungen **Gottfried Sempers**, der 1834—49 zu Dresden wirkte und hier im Bau des neuen **Schauspielhauses** (Hoftheaters) das Hauptdenkmal seines schöpferischen Geistes hinterliess. Während ihn das Schicksal nach England und dann in die Schweiz verschlagen, hat seine der Residenz verbliebene Schule die Lehren des von der Antike ausgehenden, aber im Rundbogenstil die letzte Erfüllung findenden Meisters bei jeder Baugelegenheit praktisch zu erhärten gesucht. Bekanntlich hatte Semper auch die Entwürfe zum Bau des Dresdner **Museums** gemacht, nach welchen auch dieser Palast für die weltberühmte Galerie schon begonnen war, als das Aufstandsjahr 1849 den ersten Meister selbst als Weiterführer und Vollender des Werkes unmöglich machte.

Bei einer dem Privatbau geltenden Umschau treten uns in und bei Dresden mancherlei anziehende, auch von romantischem Gelüst zeugende Leistungen der Jüngstzeit in die Augen. Wir erinnern zunächst an den **Albrechtshof**, jene palatiale Villa des Prinzen Albrecht v. Preussen, welche an der Ostseite der jenseitigen Elbhöhen auf der Stelle des vormals Findlaterschen Weinbergspalais in deutsch anmuthenden Formen emporsteigt. Nicht minder springt in die Augen ein **venezianisches Haus**, welches, dem Prinzenpalais schrägüber, am sogen. Elbberge unweit der Brühlschen Terrasse erbaut worden. Hr. v. **Gutschmied**, der Stifter des gothischen Brunnendenkmals auf dem Postplatze, hat es errichtet in einer romantischen Weise, die an die Palatialgothik Venedigs gemahnt. In der **Lage** hat das Gebäude nichts Angenehmes als die Aussicht. Die nächste Umgebung ist unansehnlich, fast unsauber, aber allerdings etwas venezianisch. Rundum wohnen Fischer, hantiren Schiffsleute, und Gondeln liegen am Strande; die jährlichen Märzfluten aber des Stroms müssen in die Unterräume des Hauses eindringen. Für diese Wasserumgebung steht auch ein weiss und blau gestreifter hoher Steinkegel an der Ecke, mit einem Eisenring zum Anhängen der Fahrzeuge. Stattlich erheben sich die beiden Fronten des Hauses mit ihren Spitzbogenfenstern und Pforten, ihren zahlreichen auf Löwenköpfen ruhenden Balkonen und Austritten, ihren rothsteinenen Säulchen, goldenen Felderchen u. s. w. Zum Andenken an die Feier des 100jährigen Geburtstags unseres Dichterfürsten, womit zufällig die Schlusssteinsetzung der Keller zusammenfiel, ward an der Westseite „*Kennst du das Land etc.*“ in Goldschrift eingegraben, darüber der Harfner und Mignon in einem Fensterfeld auf Goldgrund gemalt. Auch das Innere des Gebäudes, von freilich nicht eben wohnlicher Einrichtung, mit runden granitenen Treppensäulen (woran Ornamente von Zinkguss), mit einzelnen gewölbten Decken, durchgängig gewundenen Thürleisten und geschnörkelten Eisenöfen, führt noch den angenommenen Kunststil möglichst durch. Das Ganze ist unstreitig ein poetischer Zuwachs zur bunten Gruppung der nahen Synagoge mit dem Terrassenbelvedere und Gondelhafen.

Kunstsinnige Regungen in bürgerlicher Architektur haben sich neuerdings auch zu **Leipzig** gezeigt. (**Römisches Haus** an der Zeitzer Strasse, vom Architekten **Hermann**, mit malerischem Schmuck von Genelli und Preller. **Zentralhalle** am jenseitigen Pleissenufer, Bauwerk von **Pötzsch**. Die **Purfürstischen Häuser** in der Nähe des Schützenhauses: ein grosses eckgeerkertes, auf drei Seiten, des Platzes und zweier Strassen, freistehendes in Formen des Rundbogenstiles, und ein kleines in ausgesuchten gothischen Formen, das die Leipziger mit Recht als ein Schmuckkästchen ihrer Stadt bezeichnen dürfen. Häuser in Anglogothik in der

Zentralstrasse. Ein Gartenhaus in keuscher, ja golden zu nennender Renaissance in der Salomonsstrasse.)

Selbst in kleinern Städten des kleinen Königreichs macht sich die Lust der Einzelnen, wieder schön zu bauen, bemerklich. Im alten erzgebirgischen Freiberg, wo noch manche Hausthür und hie und da ein Erker zeigen, welcher Schönsinn in früherer Zeit das Zweckmäsige durchdrang und gestaltete, sieht man seit Kurzem das von Heuchler erbaute Wohnhaus eines Kaufmannes, welches (in einem Garten vor dem Thor liegend) nach Anlage und Eintheilung, nach Form und Verhältniss und durch seine mannigfach vertheilten Verzierungen an Thüren, Fenstern und Balkonen, an Friesen und Gesimsen, Pfeilern und Bögen, sich ungemein vor den Wohnbauten der Stadt hervorhebt und durch Eigenthümlichkeit, Schönheit und Geschmack ein wirkliches Kunstwerk ist, wie es zugleich durch die innere Einrichtung den häuslichen und gemüthlichen Anforderungen völlig entspricht.

Freie Städte.

Frankfurt. — Noch hat die alte Reichsstadt am Main, welche so vielfach in deutscher Geschichte spielt, eine ansehnliche Anzahl von Bürgerhäusern, die mehr oder minder hoch in die Vorzeit hinaufreichen. In den engen finstern Strassen des alten Stadttheils gewahrt man noch eine Menge überhängender Holzhäuser. In der Römerberggegend ragt eins der ältesten Steinhäuser der Stadt, jenes spitzdächliche Zinnenhaus mit überbaldachter Marienstatue an der Ecke, das wir im Stadtartikel zur Ansicht gebracht haben. Kallenbach setzt dies Gebäude ins erste Jahrzehnt des Funfzehnten. Ein andres Steinhaus aus Mittelaltertagen, das Haus Fürsteneck unweit der Mainbrücke, dessen zuerst im Schöffengerichtsprotokoll von 1424 Erwähnung geschieht, sticht als hoher Eckbau und durch die Weise seiner Architektur auffallend genug von der jüngerbaulichen Nachbarschaft ab. Nur hat es leider in neuerer Zeit mehre Veränderungen erlitten, sodass man es nun in der Ansicht um einen Theil seines alterthümlichen Ansehens geschwächt findet. Die hohe Spitzbögung der Thüren ist vermauert und das Dach bis an die Zinnen und die vier Eckthürmchen vorgebaut worden. Im Innern (mit grossem Saale) hat man dagegen das alterthümliche Ansehen sorgsam zu wahren, ja selbst zu erhöhen gesucht. Vom Altbau des Saalhofes, der einstigen Kaiserpfalz, ist fast nichts mehr vorhanden; das jetzige Gebäude gehört grösstentheils dem 17. und 18. Jahrh. an. — Bei Frankfurts neuzeitigen Bürgerbauten macht man die Bemerkung, dass Eleganz und ausdrucksvolle Verhältnisse und ein durchaus heiterer Eindruck der Hausarchitektur erstrebt werden. Ist auch nicht alles, was auf der Bockenheimer Strasse gebaut worden, ein Labsal für das Künstlerauge, so sieht man doch an den neuesten Bauten, dass es mit dem Geschmack vorwärtsgegangen und dass das bürgerliche Haus, trotz der vorherrschenden Befriedung des Bequemlichkeitstriebes, ein Objekt der Kunst zu werden vermag.

Bremen. — Auch dieser einstigen Hansa und noch immer wichtigen Handelsstadt fehlt es nicht an häuslichen Alterthümlichkeiten, welche gegen die grossentheils sehr modernen Bauten wunderbar abstechen. Das Rathhaus, 1405—1410 erbaut, trägt dieser Bauzeit entsprechend an seinen alten Theilen, den auf den Seiten erhaltnen Thüren und Fenstern, den spätgothischen Karakter. Es ist aber nicht sowol dadurch, als vielmehr durch den im begonnenen Siebzehnten (1612) vorgenommenen Umbau, der alle Pracht des spätern Renaissancestiles über dies Gebäude ergoss, für die deutsche Baugeschichte von ausgezeichneter Bedeutung. Diese ganze Renaissancedekoration, der auch ein breiter Prachterker zuzählt, macht so volle plastische Wirkung, dass sie zur Weide jedes Betrachters wird. (Vergl. Kuglers weitere Bemerkungen in seinen Kl. Schr. II. 644.) Lithografische Wiedergebungen dieser Renaissanceherrlichkeit hat man vom Architekt Gildemeister und vom Amsterdamer Maler Gustav Dux. Das Rathhausabbild des Letztgenannten ist ein mit zwölf Platten hergestelltes Farbendruckblatt, wo man sowol die grosse Genauigkeit der Detailwiedergabe als auch die Samtwirkung des kräftigen saftigen Farbendrucks zu rühmen findet. (Verlagsblatt der Müllerschen Anstalt zu Bremen.) — Der entfernte Hafenplatz, dem Bremen seine Gegenwart verdankt und in welchem seine Zukunft liegt, jenes erst 1827 angelegte Bremerhaven, bietet ein merkwürdig zeitgemäses, unser neuzeitiges Glücksuchen über Meer konstatirendes Bauwerk. Es ist das Haus der Auswanderer, das im J. 1849 an sehr bequemem Orte zwischen dem Hafen und dem Landungsplatze der Dampfschiffe erbaut ward. Es stellt sich als ein mächtiger Palast von 177′ Länge bei 110′ Tiefe dar. Die Frontgebäude verbinden sich mit den zwei Flügeln durch eine bedeckte, 90′ lange Halle. Der dreistöckige Bau hat

hohe Thore und Fenster und sonstige Ornamente im Rundbogenstil; überragende Thürme mit wehenden Fahnen geben dem Ganzen ein festliches und selbst kastellartiges Ansehn.

Lübeck. — Die einstige Königin der Hansa kann folge der vielen alterthümlichen, mannigfach geschmückten Häuser, die sie bewahrt hat, noch eine karakteristisch ausschauende Stadt heissen. Unter ihren Wohngebäuden sind wenig hochstöckige; ein Haus von drei Etagen ist schon eine Seltenheit; die meisten haben blos zwei Geschosse, viele sogar nur eins. An den spitz zulaufenden Giebeln sieht man freilich oft fünf bis sechs Fensterreihen übereinander; diese Fenster aber erleuchten keine bewohnbaren Räumlichkeiten, sie lassen nur in gefüllte, bisweilen wol auch in leere, morsches Gebälk und zahllose Spinnengewebe bergende Speicher ein trübes Licht fallen. Wer zuvor die himmelhohen Häuser Hamburgs gesehn, den überrascht die Kleinheit der lübischen Häuser; aber diese kommt nicht weiter in Betracht, sobald die Architektur der meisten unsern Sinn und unser Auge gefangen nimmt. Lübecks Strassen sind eine wahre Fundgrube für das Studium schmucker Giebelhäuser. Man sieht es dem äussern Schmuck dieser alten Domizile an, dass ihre Erbauer die Welt gesehen hatten. Diese musivartige Zusammensetzung bunter, zum Theil überglaster Ziegelsteine, diese Einsprengung zahlloser Verzierungen in das schimmernde Mauerwerk, dieser ganze Zierstil weist auf Berührungen mit dem Süden hin. Man wähnt altvenedischen Bauschmuck ins Lübische übersetzt zu sehen. In vielen alten Bauten Lübecks ist Orientalisches, Italiänisches, Gothisches und Altniederländisches mit merkwürdigem Schick und eigenthümlichem Geschmack verarbeitet, dass sich aus dieser Mischung ein ganz neuer karakteristischer Stil ergibt, den man den „althanseatischen" nennen könnte. Entsprechend diesem malerischen Aeussern ist die Innereinrichtung der meisten Häuser. Zwischen Hausthür und Garten (welcher letztere alten Kaufmannshäusern in Lübeck selten fehlt) befindet sich die riesige Flur, hier „Diele" genannt, ein mit Fliessen belegter Raum, genau der Breite und Länge des Hauses entsprechend. Noch heut bildet er die Niederlage für Kaufmannsgüter und steht durch eine Luke in der Decke mit den obern Räumen des Hauses in Verbindung, die bis unter die Hahnbänder Speicher bildeten und zum Theil noch bilden. Diese Einrichtung aber macht die lübischen Häuser höchst unwohnlich.

Das mächtige Rathhaus der Stadt ist ein wundersamer Bau voll Fantasie und Räthsel, eine Ausgeburt verschiedner Jahrhunderte, das launigste Gewebe von Stilen, wo sich doch alles zum märchenhaften Ganzen in Eine Harmonie verschlungen hat. Diesem dunkeln, prachtvoll mit seinen rothen und schwarzen Glasursteinen in der Sonne glitzernden Gebäu, welches mit seinen vielen Thürmchen samt goldenen Wimpeln selbst etwas von einem Schiffe hat, sieht man es an, dass Lübeck durch die Schifffahrt so gross geworden. Erker und Treppen sind mit reichem Bildwerk bedeckt. Ebenso sonderbar als malerisch nimmt sich die rothe Ziegelmauer aus, welche hoch über das Dach emporragt. Sie trägt auf dem äussersten Sims drei Thürmchen, die man weithin sieht, hat zwei grosse kreisrunde Oeffnungen und ist mit dem Reichsadler in goldenem Felde wie mit dem rothweissen lübischen Farbenschilde gar stolzig verziert.

Hamburg. — Aus frühern Tagen seines Bürgerlebens hat Hamburg einiges nicht genug Beachtete. Es sind dies einige Holzgebäude mit schöngeschnitzten Balkenköpfen und Ecksäulen. Bei der heutigen Baulust droht dem einen und andern dieser Häuser der Wegriss, daher zu wünschen wäre, dass diese schätzbaren Ueberreste der immer mehr verschwindenden Holzbaukunst wenigstens in Zeichnungen erhalten würden. Vielleicht verdanken die Freunde der Baukunst ein so löbliches Unternehmen dem thätigen Herrn Commeter.

In der unübersehlichen Menge von Neubauten dieser Weltstadt ist so vieles Rühmliche aufzufinden, dass man in Verlegenheit käme, wollte man alles Gute, was hier der Profanbau ans Licht gestellt, nach den verschiednen architektonischen Verdienstlichkeiten zu Buch bringen. Ein rangnehmendes unter den grössten Gebäuden ist das kurz vor dem Stadtbrande erstandene Johanneum, welches, eine grosse Bibliothek und die Hörsäle für eine Gelehrten- und Realschule enthaltend, durch seine Bauart im Rundbogenstil einen angenehmen und ernsten Eindruck macht. Die grossen und schönen Verhältnisse des Unterbaues zum Aufbau und der breiten Mauerflächen zu den einzelnen grossen Fenstern machen eine prunklos würdevolle Wirkung. Das Finstre und Schwerfällige, welches Gebäude in diesem Stile leicht bekommen, ist hier sehr glücklich durch die hohen offenen Säulenhallen vermieden, in welchen breite Treppen zum Innerhofe hinanführen. Die Durchsichten, welche diese Hallen darbieten, erheitern den strengen Ernst des Baues und verleihen ihm

einen malerischen Reiz. Der Karakter dieses Gebäudes ist daher keine klösterliche Abgeschiedenheit, sondern eine Konzentrirung, ein sich Sammeln und Abweisen der Störungen von aussen, ohne welches Wissenschaften nicht zu gewinnen sind. Nicht mindern Anspruch auf ein Ranggebäude macht die Börse von 1841, die im Stadtbrande so wunderbar verschont geblieben. Was ihr Aeusseres betrifft, so mag man die Bauart einen Bogenstil von heitrer und prächtiger Wirkung nennen. Die Bogenstellung ist nur fast zu breit und verliert im obern Stock noch dadurch an Höhe, dass zwischen den Pfeilern Fensterbrüstungen eingeschoben sind, deren in Greifen bestehende, nicht einmal schön modellirte Verzierungen sich bis zur Langweiligkeit oft wiederholen. Diese Brüstungen machen um so unangenehmere Wirkung, weil sie mit den Pfeilern nicht verbunden, später erst hingesetzt und nicht einmal hoch genug zu sein scheinen, um Unvorsichtige oder Personen, welche leicht Schwindel bekommen, vor dem Herabstürzen zu sichern. Der Architekt kann zu seiner Rechtfertigung sagen, dass Unvorsichtige und Schwindler sich auf keiner Börse einfinden sollen, und dass, wenn die Brüstungen noch höher wären, die Bogen noch breiter und niedriger scheinen würden; dann aber hätten diese unzweckmäsigen *garde-fous* auch ganz wegbleiben und die Bogen vom Fussboden an sich erheben können. Leichte metallene, durchbrochene Brustlehnen würden die Fenster besser verwahrt und deren Höhenverhältniss nicht beeinträchtigt haben. Bedauerlich bleibt, dass die Façade, die sonst einen heitern und grossartigen Karakter hat, durch diese eingesetzten Brustlehnen ein gedrücktes Verhältniss bekommen. Dagegen ist die Galerie, über dem Simse, zu dünn und schwächlich und sollte aus Docken bestehn. Jetzt scheint solche von Blech ausgeschnitten. Die Fronte nach dem freien Platze gewinnt durch die Kissischen Gruppen der Hammonia mit dem Genius der Schiffahrt, und des Reichthums, der die Kunst beschützt, denn Statuen sind immer dem Augenmaas bei Betrachtung der Grössenverhältnisse eines Baues zu Hilfe kommend. — Das Vortheilhafte des Innerbaues ist oft genug geschildert worden, sodass wir mit Bemerkungen darüber *post festum* kämen.

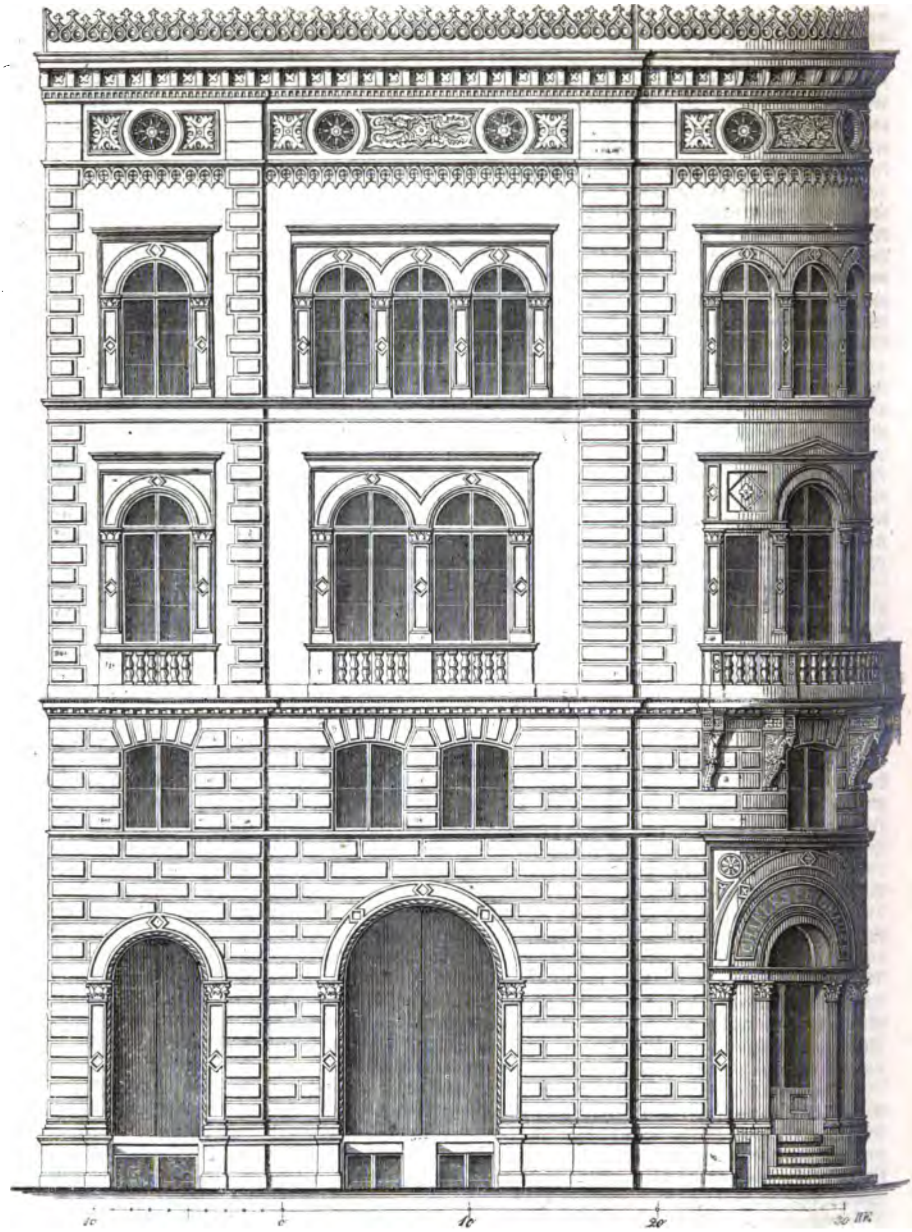
Diese beiden für die Stadt so bedeutsamen Bauten wurden geplant und ausgeführt durch den Stadtbaumeister Karl Wimmel und dessen unzertrennlichen Hilfsarchitekten Forsmann.

Ein öffentlicher Bau von grosser Bedeutung ist auch das stattliche Postgebäude mit seinem Telegrafenthurme. Es datirt nach dem grossen Brande der Stadt, und zwar aus dem J. 1846. Baumeister war Alexis de Chateauneuf, einer der durchgebildetsten Architekten, welche Hamburg besessen und nur zu wenig für hohe Zwecke benutzt hat.

Unter den Privatgebäuden Hamburgs ist unbestreitbar das prachtvollste und kostbarste der am alten Jungfernstieg erbaute Basar, ein Werk der Architekten Averdieck und Stiefvater aus dem J. 1845. Dieser Bau, bestehend aus Vorhalle, Oktogon und Passage von 200′ Länge bei 31′ Breite, mit gewölbter Glasdecke und grossem Saal unter dem Oktogon, zählt zu den Sehenswürdigkeiten, die man den Fremdlingen mit einigem Stolz zeigt. Hat er doch eine Million und zweimalhunderttausend Mark Banco gekostet! Zu seinem Schicksal gehört, dass er schon nach fünf Jahren zum Kauf ausgesetzt worden, aber unverkauft geblieben ist, obgleich man ihn fast für die Hälfte der Baukosten angeschlagen hat. Die achtundzwanzig darin enthaltnen Kaufläden wollten nicht rentiren, und die Miether derselben gingen zum Theil zu Grunde, weil diese Passage, trotz dem gläsernen Dache nicht Licht genug hat, dass man die Waaren genau besehen könnte. Da sich nun das Gebäu zum Basar nicht eignet, so ist kaum abzusehn, wozu es bei seiner nur schmalen Fronte zu benutzen sein wird. Ironiker haben gemeint: vielleicht werde der clairobscure Basar zum Rathhaus passen, und man schlage ihn dazu vor.

Ein kostbarer Bau, sofern seine Kosten den Anschlag sehr weit überstiegen haben, ist auch das Haus der patriotischen Gesellschaft, welches — eingeweiht 1. Dez. 1847 — auf dem Platze des ehmaligen Rathhauses steht. Geplant von dem gebildeten Gothiker Th. Bülau (demselben, der mit Justus Popp das köstliche Werk über die Baudenkmale Regensburgs herausgegeben), hat es so, wie es geworden, doch keinen Beifall erwerben können.

Aus der unendlichen Reihe neuer Wohnhäuser heben sich vornehmlich die Bauten Chateauneufs, Rosengartens, Stammanns und Anderer hervor. Erster baute das prächtige vielerwähnte Wohnhaus Dr. Abendroths und das vielgenannte Landhaus Karl Sievekings. Von einer der Rosengartenschen Privatbauten, dem Beinhauerschen Wohnhause, das die Ecke dreier Strassen (der grossen Johannisstrase, der Börsenbrücke und der grossen Bäckerstrasse) bildet, lassen wir Ansicht folgen. Kurzen Bericht über dies Haus von sehr unregelmäsiger



Beinhauersches Haus zu Hamburg.
(Bau von A. Rosengarten.)

Grundform hat der Architekt in der Erbkamschen Zeitschrift für Bauwesen 1853 niedergelegt. (Ein andres Beinhauersches Haus am Altenwall, *vis à vis* dem Rathhausplatze, ist nicht minder bemerkenswerth, sofern es sich als ein in den Spätformen englischer Gothik gehaltenes darstellt.) Grossen Beifall findet seines überaus edeln grossartigen Stiles wegen eins der neuen Privathäuser auf dem Neuenwall. An diesem der bekannten Commeterschen Kunsthandlung gehörenden Hause sind in vier Nischen ebensoviele von Dahlhof in Kopenhagen thongebrannte Medaillons angebracht, zu welchen Thorwaldsen in seinen letzten Tagen die Entwürfe geliefert.

Was über die Perioden bürgerlicher Baublüte in Oesterreich, in Baden und Wirtenberg, in Braunschweig und Hannover, in den thüringischen Fürstenthümern u. s. w. zu sagen bliebe, würde unserm Artikel noch einen solchen Zuwachs geben, dass er sich in Ueberlänge ziehen und ausser Maasverhältniss zu andern behandelten und noch zu behandelnden grössern Artikeln gerathen müsste. Wir brechen daher ab mit dem Vertrösten, dass über jene deutschen Lande, welchen wir hier nicht gerecht werden können, andern geeigneten Orts im Lexiko die befriedigenden Nachträge folgen werden.

Einige in freier Artikelweise folgende Einzelanführungen von theils baulich und schmucklich, theils geschichtlich merkwürdigen Häusern verschiedner Länder mögen als Notate hingenommen werden, die in den verschiedenen Abschnitten des beendeten Hauptartikels keinen Platz finden konnten.

Haus des Ariost zu Ferrara. Einfache Casa in Strada Mirasole, N. 1208. Noch im Karakter der Frührenaissance.

Haus Artaud zu Arles. Das alte *Arelate* am linken Ufer des Hauptarmes der Rhône besitzt bekanntlich noch viele Ueberreste römischer Zeit, Theater-, Triumfbogen-, Tempel- und Palatialreste und in besondrer Menge sepulkrale Monumente, — eine Erbschaft, von welcher die Arleser nur gelegentlich kleine Abzüge gemacht haben. Bei Neubauten sind natürlich viele nutzlos herumliegende Fragmente von alten Steinbauten zu Mitverwendung gekommen; auch haben einzelne Bürger in Verwendung solcher Stücke ästhetischen Sinn gezeigt, namentlich hat Hr. Artaud an seinem Hause im Anbringen des aus dem Trümmervorrath Erlesenen vielen Geschmack bewährt.

Haus mit dem Bäckerbild zu Augsburg. Die Nördlinger Schlacht hatte das wichtige Augsburg mit einer bedeutenden schwedischen Besatzung (unter dem tapfern Obersten Hans Georg aus dem Winkel) seinem Schicksal überlassen. Ein Denkmal der siebenmonatlichen Belagrung sieht man noch am Hause Nr. 326 *lit. H.* Es ist das steinerne Kniestück eines Bewaffneten mit Bäckerkäppchen auf dem Haupt, ohne rechten Arm. Diese Darstellung erinnert an den Bäcker Konrad Hackher, der nämlich, um den Feind über die herrschende grässliche Noth zu täuschen, lustig springend den Belagerern seinen letzten Laib Brot entgegenhielt. Eine Kanonenkugel riss ihm das Brot samt dem ausgestreckten Arm hinweg, worauf er vierten Tages verstarb.

Haus Báthori zu Lemberg. Ein altersschwarzer Polenpalast am Markte der galizischen Hauptstadt, als Bau bemerkenswerth seines edelgothischen Stiles wegen, sonst historich merkwürdig als Haus des Steffan Báthori, der hier eine Zeit lang residirte.

Haus Bonaparte zu Florenz. Die Bonaparte San Miniateser Linie erlangten im J. 1484 das florentinische Bürgerrecht. Ihre Wohnung, die vor ihnen den Alamanni gehörte, sieht man heute noch im Borgo San Niccolò. Die festen Mauern von rohbehauenen Quadern (*opus rusticum*), mit grossen Bogen am Erdgeschosse, bezeugen den mittelalterlichen Ursprung. Das Innere ist grossentheils modernisirt, seit Caroline Ungher-Sabatier, die ausgezeichnete dramatische Sängerin, das Bonapartische Haus an sich gebracht, welches vorher in den Besitz der Cambiagi, dann der Pitti-Tovaglia übergegangen war. Wandgemälde im Prunkzimmer, von der Hand zweier talentvollen jungverstorbnen Franzosen, *Bouquet* und *Papety* (des Malers des bekannten *Rêve de bonheur*), führen dem Beschauer die berühmtesten Dichter und Künstler Italiens und Frankreichs, Deutschlands und Englands vor, während die Skulpturen des kunstvollen Kamins seltsamerweise an Fourier und weltbeglückende Phalanstèren erinnern.

Haus Childebert, berühmtes Haus zu Paris, das nur von Malern bewohnt ist. Die Geschichte desselben erzählt Charles Asselineau im ersten Oktoberhefte der Zeitschrift *L'Artiste* 1851.

Haus des Ferd. Cortez. Einfaches Wohnhaus zu Castilleja de la Cuesta bei

Sevilla. In Verfall gerathen, wurde es neuerdings durch den Herzog v. Montpensier angekauft und in seiner ursprünglichen Gestalt wieder hergestellt.

Haus des Crescentius zu Rom. Dem jetzt der S. Maria Egiciaca geweihten Tempel der Fortuna Virilis genüber liegt ein Gebäu ganz eigenthümlicher Bildung, das halb dem Heidenthum, halb dem Mittelalter anzugehören scheint. Es ist der Rest eines jener mittelalterlichen Thürme, die den römischen Grossen zu Vesten dienten. Dies Burghaus führte den Namen *Torre di Monzone*. Um die Macht der Orsini, die diesen Trutzer innehatten, zu brechen, ward er im J. 1313 durch Arlotto degli Stefaneschi geschleift. In einer Inschrift an der Ruine wird ein gewisser Nicholaus, Sohn des Crescentius und der Theodora, als Erbauer genannt. Man hat daher vermuthet, dass der hier erwähnte Crescentins mit jenem berühmten Consul, der Ende des 10. Jahrh. (zur Zeit Kaiser Otto's III.) die Herrschaft über Rom führte, identisch sei, was um so wahrscheinlicher, da dessen Gemahlin allerdings in den Geschichtquellen als Theodora benannt wird. In der Volkssprache heisst die Ruine die *Casa di Pilato*; auch wird sie seit dem vorigen Jahrhundert als *Casa di Cola die Rienzi* bezeichnet.

Haus der Dollinger zu Regensburg. Es tritt dort am Rathhausplatze hervor und gehörte einst jenem Edelgeschlechte, aus welchem sich Hans Dollinger im Kampf mit dem riesigen Hunnenoberst Krako in Gegenwart Kaiser Heinrichs I. auf dem sogen. Haidplatz in Regensburg einen solchen Ruhm erwarb, dass das Andenken seiner Heldenthat sich noch bis auf unsre Tage in einer Menge von Gemälden Basreliefen, Medaillen, Gedichten, Schauspielen und Geschichten erhalten hat. Hans selbst schon liess seinen siegreichen Kampf künstlich in Stein hauen und an seinem Hause aufstellen, wovon aber nichts mehr zu sehen ist. An die Stelle der Steindenkmale sind später die beiden Gemälde getreten, welche noch jetzt (im J. 1813 wieder in Oel neu hergestellt) sich am Hause befinden. Dies Haus, das nach den Dollingern seine Besitzer öfters gewechselt hat, gehört nun einem ehrsamen Maurermeister. In dem eine Treppe hoch befindlichen grossen Saale findet man aus älterer Zeit die lateinisch beunterschrifteten Kolossalfiguren der beiden Kämpfer zu Pferd; auch werden da noch Krako's und Dollingers Lanzen gezeigt. Ferner geht an den jedmaligen Hausbesitzer ein hölzernes Kästchen über, welches zwei mit einem Namenszug und dem Dat 1552 versehene Pergamentblätter bewahrt, deren eins eine kurze Angabe von Heinrichs I. Regententhaten, das andre aber ein Lied vom ritterlichen Kampfe des Dollingers enthält.

Haus Dürers; s. Art. *Nürnberg*.

Haus Fioresi zu Bologna. Palast aus der Zeit des Barockstils. In ihm erblickt man durch eine Oeffnung des Plafonds die hellbeleuchtete, mit Freskobild versehene Decke eines Oberraums. Damit gibt sich eins jener Mittel kund, durch welche der Barockstil die Voraussetzung einer viel grössern Ausdehnung und Pracht, als wirklich vorhanden, zu erwecken weiss.

Haus Ginetti zu Velletri, jetzt *Palazzo Lancellotti*. Grosses Bauwerk von Martino Lunghi dem Aeltern. Die Marmortreppe, eine der sehenswürdigsten Italiens, führt zu drei Stockwerken mit Säulengängen vor den Zimmern. Von dieser Treppe sagt Jakob Burckhardt, sie sei schon um der Aussicht willen, die von ihren Bogenhallen eingefasst wird, einzig auf Erden. Die Gärten dieses Palastes, die fast sechs Millien im Umkreis hatten, sind in Ackerland verwandelt. Das Wasser zu den Springbrunnen wurde mit grossen Kosten vom Berge Fayola auf fünf Millien Entfernung durch theilweis in Felsen gehauene Leitungen hergeführt.

Haus Giulio's zu Mantua. Noch steht das schöne Haus zu Mantova, das sich Giulio Pippi Romano, der Maler und Architekt, um 1530 herstellte. Zwar besass er allda schon (seit 1526) ein geschenktes von Federigo Gonzaga; doch machte ihm seine Sommers 1529 mit Elena Guazzi, einer achtbaren, aber nicht reichen Mantuanerin, erfolgte Verbindung eine neue Casa nothwendig. Dieser Bau und der Ausschmuck desselben entsprach völlig der Fülle seiner damaligen Mittel. Durch den zugleich kräftigen und zierlichen Stil erinnert Giulio's Haus an die florentinischen Paläste wie an die Bauten seines Meisters Raffael. Leider erscheint durch neuern Zusatz die ursprüngliche Harmonie des Gebäudes gestört.

Haus Goldoni zu Venedig. Geburtshaus des Dichters am Eingange der Calle di Cent' anni unweit des Campo di San Paolo. Es trägt die Nr. 2569, über der Thür eine Marmorplatte mit Goldoni's Medaillon und Namen, und entspricht merkwürdigerweise dem Karakter seines Talents: kleinbürgerlich im besten Sinne, enges Höfchen mit Pozzo, kleine Freitreppe mit Balkonen, keine Aussicht, nichts Freies, Poetisches, aber alles behaglich und traulich.

Haus Göthes zu Weimar; s. den Ortsartikel.

Haus zum Hirschen zu Eggenburg in Niederösterreich. Es hat eigenthümliche Bemalung durch Konturenritzung in verschiedene Tinten braunen Mörtels. Die Vorstellungen sind der Bibel entnommen und haben gemüthliche Aufschriften. Auf der Platzseite liest man unten: *Als man zelt nach der Geburt Jesu Christi MDXLVII. den XII. tag may.*

Haus Immanuel Kants, unansehnliches Haus in der Prinzessinstrasse zu Königsberg. Im Erdgeschosse dieser geschichtlichen Wohnung der „reinen Vernunft" verkauft jetzt ein Tiroler seine Handschuhe; oberhalb des Einganges steht die einfache Inschrift: „Immanuel Kant lebte und lehrte hier von 1783 bis zum 12. Februar 1804." Des grossen Mannes kleines Haus von Staats wegen anzukaufen, ist vor Jahren versucht, aber durch die Dreissigtausendthalerfordrung des Besitzers vereitelt worden.

Haus des Lazius zu Wien. — Der jetzt dem Abbruch verfallene Lazenhof, einst erbaut durch den Arzt und Historiker Lazius, war eins der wenigen Häuser Wiens, deren Bauzeit an die Grenze des Mittelalters hinanreicht. 1853 schrieb man von dort: „es sind beim Abbruch des Lazenhofs allerlei alte interessante Steinwerke, Inschriften, Epitafe gefunden worden, und es steht im Verfolg der Demolirung eine noch reichere und wichtigere Ausbeute zu hoffen, da ein späterer Umbau die römischen Inschriftsteine des Lazischen Museums als willkommenes Mauerwerk verwendet haben soll."

Haus Leibnitz zu Hannover. — Das Haus, in welchem Leibnitz vom Tage seiner Ankunft in Hannover bis zu seinem Tode (also vierzig Jahre) wohnte, wo er den Grund zu der jetzigen kön. Bibliothek legte, ist ein noch vollkommen erhaltner stattlicher Renaissancebau von 1650. Ausser einer Büste des Weltweisen und einem Oelbildniss von Rafael Levi, die von jeher darin aufbewahrt werden, erinnert nichts mehr darin an seinen sonstigen grossen Bewohner. An lebhafter Strasse gelegen, musste dasselbe Haus, das einst in nächtlicher Stille die tiefsinnigsten geistigen Spekulationen unter seinem Dache gebären sah, bald der Betriebsamkeit zu ihren materiellen Spekulationen dienen. Als der vorletzte Eigenthümer auch die äussere Form des Leibnitzhauses und damit eine der stolzesten Erinnerungen Hannovers zerstören wollte, kaufte König Ernst August das Gebäude an, dasselbe nur noch auf zehn Jahre dem Verkäufer in Pacht lassend. Nach Verlauf des Jahrzehnts wird es nicht wieder als Wohnhaus, sondern wahrscheinlich zur Aufbewahrung des Leibnitzischen Nachlasses benutzt werden; jedenfalls soll künftig nur die Wissenschaft darin hausen.

Haus Maffei zu Verona. Ein Bau von 1668 nach der Zeichnung eines römischen Architekten, mit vorzüglich schöner Wendeltreppe, die ohne Axe von unten bis zum Dache führt.

Haus der Musikanten zu Rheims, ein edler Bau der Uebergangsepoche des Dreizehnten, über welchen der Ortsartikel mehr besagen wird.

Haus Olivella zu Palermo. Die *Casa dell' Olivella*, erbaut 1598—1622, restaurirt 1769 durch *Venanzio Marvuglia*, interessirt durch die Uebereinstimmung ihrer Anlage mit altrömischen Häusern, wie wir sie noch zu Pompeji sehen.

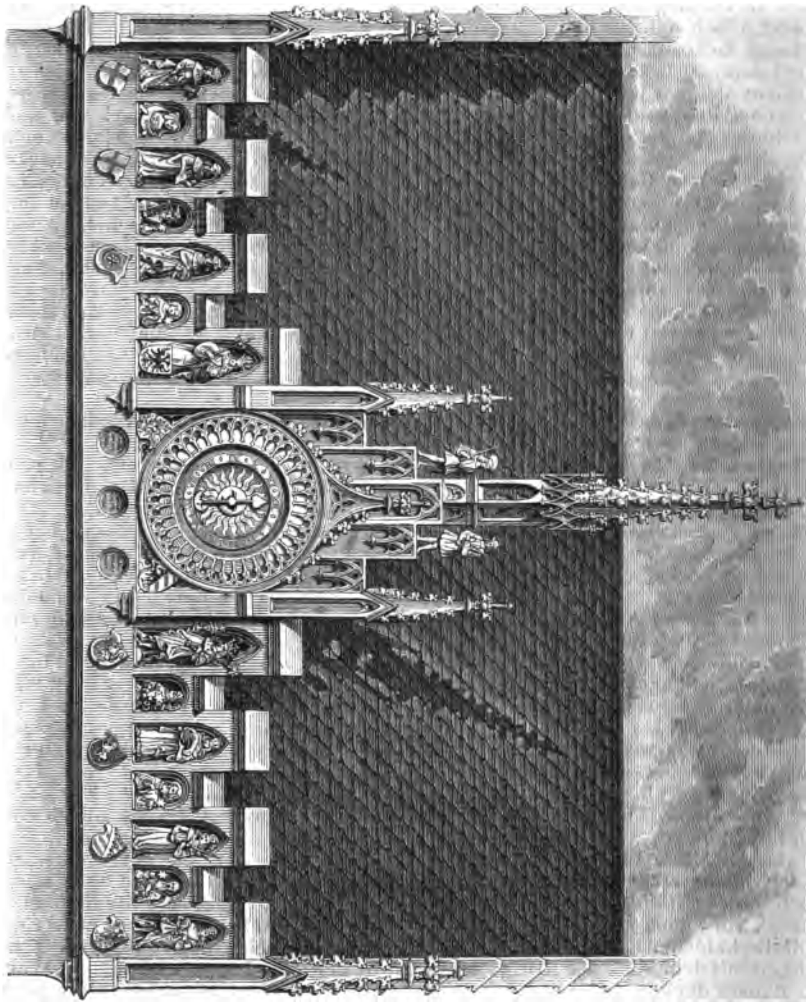
Haus Petrarks zu Arquà oder Arquato in den Euganeen (unweit Padua.) Das Dichterhaus liegt am höchsten Ende des Dorfes, wo es sich Petrarca, dem Carrara Grund und Boden geschenkt haben soll, selbst erbaut hat. Man geniesst darin eine schöne Weitsicht auf den spitzen Monte serro, die fernen Bologneser Apenninen jenseit der Ebene und die breite Seite des Monte riccio. Man kommt zuerst in einen kleinen Hof und steigt eine Freitreppe empor zu einer Steinlaube, die uralt und ausserordentlich schön gebaut ist. Durch die Laube tritt man in die breite Flur, in den Salon, der nach der andern Seite hin einen Eisenbalkon mit Aussicht nach einem Gärtchen, wasserleeren Pozzo und alten Feigenbäumen hat. Von der Flur führen zwei Thüren rechts zur geräumigen Küche und zu Petrarks Schlafzimmer, das jetzt mit seiner und Laurens Büste und mit Fresken geschmückt ist, welche, später gemalt, Scenen aus seinem idealischen Leben mit der Donna darstellen. Von seinem behaglichen wirklichen Leben, das ihm bekanntlich mehre Kinder gab, ist nirgends eine Andeutung. Von zwei Thüren links führt die eine zu Petrarks allerliebstem Empfangzimmer, welches noch einen Balkon nach den Bergen zu hat und in einer verglasten Nische über der Thür den Balg seiner Katze zeigt; die andre führt nach seinem Bücherzimmer, woneben sich ein enges, kaum einen Tisch und Stuhl fassendes Kabinet mit einem Fensterlein befindet. In diesem Kabinet oder Studio fand Petrarca, vor einem Buche sitzend, seinen Tod. Sein geschnitzter Lehnstuhl wird im Bibliothekzimmer hinter einem Gitter gezeigt. — Betrachtet man die ganze Räumlichkeit mit dem Blick der Kritik, so sagt man sich: die innern und äussern Wände des Hauses dürften wol seit Petrarks Tode (1374) an die fünfhundert Jahre so ge-

standen haben. Der Stuhl ist wahrscheinlich, die Katze schwerlich ächt. Das Holzwerk der Decken mit seinen kleinen Vierecken macht darauf so wenig wie die übrige Zimmerausschmückung Ansprüche. Die Fussböden von gebrannten Steinen, sowie die kunstlosen Thüren sind sehr alt; die Wände findet man geweisst. — Die Fremdenbücher des Hauses beginnen mit dem J. 1787 und zeigen ebensoviele interessante Namen als alberne Poesien auf. Die Inschriften von Alfieri und Cesarotti hat man aus dem Buche genommen und unter Glas und Rahmen an der Wand aufgehängt. — Gegenwärtig gehört das Haus dem Nobile Silvestri zu Rovigo.

Haus Rembrandts zu Amsterdam. Das Wohnhaus dieses grössten Künstlers der Holländer ist noch in der „Jodenbreestraat" vorhanden und äusserlich wahrscheinlich in derselben Gestalt, wie zur Zeit des Meisters. (Vergl. *P. Scheltema: Redevoering over het Leven en de Verdiensten van Rembrand van Ryn. Amsterdam* 1853.)

Haus Roncale zu Rovigo. Zu dem Wenigen, was die Hauptstadt des Polesine im Architektonischen Rühmenswerthes hat, gehört wol an der Ecke der Piazza grande die halbvollendete Façade des Palazzo Roncale, errichtet 1555 nach dem Plane des Michele Sanmicheli.

Haus der Schau zu Nürnbrg. Den Namen „Schau" oder „Schauamt" trug ein höchst interessantes, seit 1811 verschwundenes Gebäude, das neben der Sebalds-



Krönung der Nürnberger „Schau."

kirche und dem Rathhaus genüber stand und sich mit dem Typus seiner Umgebung in reinstem Einklange befand. Hier war, als Nürnberg noch Reichsstadt, das Zahlamt der Losungsstube, worin die goldnen und silbernen Symbole, womit man die Losung (bürgerliche Abgabe) entrichtete, gegen Baares eingewechselt wurden. Auch erhielten daselbst alle verfertigten Gold- uud Silberarbeiten die Probe. Das durch seine brillante Krönung ausgezeichnete Gebäude war ursprünglich Kapelle und wurde, als noch der Kirchhof um die Sebaldskirche herumging, im J. 1522 erbaut. Renovirt wurde das Bauwerk in den J. 1529, 1652, 1716 und 1778. Gleich nach seiner Entstehung war es im Aeussern, dem alten Rathhaus damit entsprechend, durch den Maler Hans Graf bemalt worden; später, im J. 1579, hatte es nochmals Bemalung durch Thomas Oelgast erfahren. Im J. 1679 wurden durch Leonhard Héberlein die plastischen Figuren an der Krönung erneut und bemalt. Der Aufsatz der Uhr, das Glockenthürmchen, die sieben Kurfürsten mit dem Kaiser in den Spitznischen der Zinnung und dazwischen die sieben Planeten (als Halbfiguren) in kleinern Rundnischen, waren von Stein; die Sonne im Zifferblatt der Uhr war aus Kupfer getrieben und feuervergoldet; auch die beiden Wächter am Glockenthürmlein waren von Kupfer und wie alle genannten Figuren bemalt. Das beifolgende Abbild der Schauamtskrönung geben wir nach Karl. Heideloffs Veröffentlichung, die sich auf eine Zeichnung des 1835 verst. Prof. Alois Keim, aus den J. 1796 und 97, gründet. Vergl. Heideloffs Ornamentik des Mittelalters, Heft VII. — An der Stelle der Schau steht nun die Hauptwache, ein mit der Umgebung, der Sebaldskirche, dem Rathhaus u. s. w., schreiend kontrastirendes Ding.

Haus der Schiffergesellschaft zu L ü b e c k; s. den Ortsartikel.

Haus Shaksperes zu S t r a t f o r d, Geburts- und Wohnhaus des Dichters in der Henley-Street; s. den Ortsartikel.

Haus Soranza. Der berühmte, nun schon lange abgetragene Palast der Soranzi, der nach Angabe des Meisters M i c h e l e S a n M i c h e l e erbaut worden, stand nahe bei C a s t e l F r a n c o, auf der Grenze zwischen Treviso und Padua. Er galt zu Vasari's Zeit für die schönste und bequemste Landwohnung, welche bis dahin in jener Gegend errichtet worden war. Hier befanden sich Freskogemälde des Paolo und seiner Schüler, darstellend Zeit und Ruhm, Mäsigung und Gerechtigkeit. Sie wurden durch die Sorgfalt des Filippo Balbi auf Leinwand übertragen und von demselben der Kirche S. Liberale zu Castelfranco geschenkt, wo sie aufbewahrt werden.

Haus Tizians; s. den Künstlerartikel.

Hauschild, M a x, Bautenmaler, *1810; s. im Art. *Sächsische Künstler*.

Hausen im Wiesenthal, dem lieblichsten aller Schwarzwaldthäler, mit dem nicht unmalerischen Geburtshaus Peter Hebels, der das Heimatliche in seinen alemannischen Liedern so verherrlicht hat.

Hauser, E d u a r d, Landschafter und Geschichtmaler; s. im Art. *Schweizerkünstler*.

Hausgeräth; s. unter *Kunstindustrie*.

Haushofer, M a x i m i l i a n, berühmter Landschafter, seit 1844 Professor der Landschaftschule an der Prager Akademie. Er ist 1811 zu Nymfenburg geboren, wo sein zeichnenskundiger Vater als Schullehrer lebte. Den wissenschaftlichen Studien, die er auf der Universität machen sollte, entsagte Max, um sich ganz der Kunst zu widmen. Er entwickelte bald ein eigenthümliches Talent für Landschaftdarstellung, und zwar bildete er sich ganz allein durch sich selbst, verzichtend auf akademische Vorbildung und Musterreiterei, zur Führerin nur die Natur selbst erwählend. Nach einem Besuche Italiens, der dem Studium dortiger Naturscenerien galt, setzte er sein Wirken wieder zu München fort, wo er sich nun zu einem der trefflichsten Vertreter seines Faches emporarbeitete.

Seine Gebirgsbilder beschränken sich nicht auf die Ausführung und Nachbildung einzelner still abgeschiedener Felsen- oder Hochthäler, — sie sind oft wahrhaft grosse Landschaften, die sich meilenweit mit reichem Vor-, Mittel- und Hintergrunde vor unserm Blick ausbreiten, in welche man gleichsam wie von einer Höhe hineinzuschauen das heimelnde Gefühl hat. Es ist das bairische Hochland, das reiche, gesegnete, mit seinen Flüssen und Seen, Schlössern, Dörfern und Weilern, und dem in den schönsten Wellenlinien sich hinziehenden, vom Blauduft der Ferne umhauchten Hochgebirge im Hintergrund, was Haushofer mit Vorliebe und mit dem Gefühle darzustellen pflegt, welches deutlich ausspricht: das ist mein Vaterland! Besonders gefällt er sich am C h i e m s e e. Im Sommer 1828 gerieth er zum Erstenmal auf die Fraueninsel im Chiemsee, und er verblieb dort, bis der trübe Herbst den Wald bunt färbte. Und er kam die folgenden Jahre wieder, und zur Bewundrung der schönen Natur gesellte sich in ihm die Liebe zur schönen und liebwerthen Toch-

ter seines Wirthes, sodass seine Bilder vom Chiemsee im Widerschein seines doppelt glücklichen Daseins stralten. Diese Bilder wirkten auf Künstlernaturen wie Schilderungen eines Dorado, und so strömte mit jedem neuen Sommer eine immer grössere Zahl von Künstlern gen Frauenchiemsee. Unter den vielen war auch Ruben, der, obwol Figurenmaler, doch auch ein warmes Herz für die Schönheit der landschaftlichen Natur besitzt und der bald ebenso oft in das schöne seelenvolle Auge der jüngern Wirthstochter als auf das schöne Inselland und seine Bewohner blickte. (Seit 1840 ist für die Sommerzeit auf Chiemsee eine förmliche Künstlerzunft nach alter Regel und Sitte gestiftet, die bis heut in lebendigem Schwunge geblieben, da Haushofer und Ruben, die nunmehrigen Schwäger, mit ihren Familien jeden Jahrs mindest zwei Monde auf der Fraueninsel verleben.)

Haushofer hat den Chiemsee mit seinem Kranz von Gebirgen und dem manchfaltigen Vorgrunde im verschiedensten Licht, zu den verschiedensten Jahr- und Tagzeiten, geschildert. Auf dem einen Bilde liegt der See mit seinem schönen Wellenspiegel und seinen Klöstern (Herren- und Frauen-Chiemsee) im Mittelgrunde, eingeschlossen vom Kranz der hohen Gebirge, die in hellem Sonnenschein glänzen; es ist Mittag und die Sonne dringt warm aus reinem Himmel; nur einzelne Wolken, die man sich diesseit des Bildes denken muss, werfen ihre Schatten über die Waldungen und Matten des Vor- und Mittelgrundes. Auf einem andern Bilde sehen wir jene Gegend im Reize des Lenzes; darum ist der Vorgrund überaus reich, manchfaltig und ins Einzelste ausgeführt. Durch das wallende duftende Saatfeld zieht sich ein Steig hin, ein andrer durch die beblümten Matten, und auf beiden Seiten wandeln Menschen; die ganze Natur prangt wie neuerstanden; das Laub des Waldes wie frisch! die Luft wie rein! Ein köstlich milder Himmel umfängt die ganze Landschaft, und herein, weither vom Hintergrunde, schauen die Hochgebirge in das glückliche Lenzrevier. Ein Drittesmal finden wir diese Gegend, wieder von andrer Seite aufgefasst, zur Zeit der sommerlichen Aernte geschildert. Oder er malt uns eine andre Hochebene mit Seen in der Ferne und dem Gebirg, und lässt im Mittelgrund ein stattliches Schloss auf waldigem Hügel ragen, während er den Vorgrund mit Hain und Quellen beschenkt. — Auch in seinen italischen Landschaften gibt Haushofer immer ein grossartiges Bild; er schildert mit warmem Pinsel den Karakter einer jener Südgegenden, wählt einen hohen Standpunkt zur Uebersicht und lässt so den Betrachter des Bildes zur befriedendsten Umschau kommen. Seine Fernsichten und das klare Licht, worin dieselben erscheinen, sind von der angenehmsten Wirkung. — Wir werden von diesem Meister, der ein Streben nach edler stilvoller Form neben dem feinsten Studium der Hochgebirgsnatur offenbart, im Art. *Landschaftkunst* noch einmal zu sprechen haben.

Hauskapellen, s. unter *Kapellen*.

Hausknecht, Name des Prager Architekten, nach dessen Plänen 1824 der Neubau der Marienkirche zu Turnau in Böhmen begonnen ward. Der Bau erfuhr manche Störungen und Unglücksfälle, wechselte Bauherren und Baumeister, ward eine Zeitlang von Schramm aus Zittau weitergeführt und dann, seit 1848, von dem bewährten Gothiker Bernhard Grüber eifrig geleitet und trefflich vollendet. Die Einweihung konnte erst 11. Sept. 1853 erfolgen. Drei Besitzer der Herrschaften Grossskal und Turnau, die Freiherrn Alois, Johann und Joh. Friedrich von Aehrenthal, haben während der fast 30jährigen Baudauer mehr denn eine halbe Million Gulden C. M. auf diese dreischiffige in Sandsteinquadern aufgeführte Kirche samt Thurm am Ostende verwendet. Hinsichtlich des ersten Architekten ist nur noch zu bemerken, dass schon dessen Plänen, die freilich nachmals vielfach abgeändert werden mussten, der gothische Stil zu Grunde lag.

Hausmann, Karl, ein junger Hanauer, der für Volksmalerei viele Begabung zeigt. Daheim geschult bei Pelissier, arbeitet er seit einigen Jahren zu Paris, sich nun ganz, wie es scheint, der neufranzösischen Schule der Realisten anschliessend. 1852 sah man seine Pariser Gamins, die man ein geniales Bild nennen würde, hätte sich der Künstler nicht allzu sehr dem Schmuz in der Farbe hingegeben. Auf dem Strassenpflaster spielen zwei Jungen Karte, und jeder sucht den andern zu überlisten, während mehre Knaben zuschauen. Die Verschmitztheit, Schlauheit, sittliche Verkommenheit und körperliche Verwahrlosung findet man mit meisterhafter Wahrheit in den Fysiognomien, Gebärden, Stellungen und Anzügen wiedergegeben, aber selbst der Schmuz lässt sich so malen, dass nicht, wie es hier der Fall, das Bild selbst schmuzig erscheint. 1853 erschien in der Pariser Ausstellung sein junges Zigeunermädchen. Es liegt, auf einer Mandoline klimpernd, auf dem Boden in einer reich mit Haide bewachsenen Gegend. Zwar liess die Zeichnung der Gestalt manches zu wünschen übrig, aber so breit und schön war das Bild gemalt, so naturgemäs

und kräftig gefärbt, dass nur sehr wenige von den umgebenden Bildern der Ausst. dessen Nachbarschaft vertragen konnten.

Haussmann, Adolf, ausgezeichneter Silberarbeiter, früher zu Paris, jetzt zu Berlin thätig. Von seinen trefflichen silbergetriebenen Bildnereien an Schalen, Lampen, Schilden, hat das Deutsche Kstbl. seit 1852 mehrfachen Bericht gegeben. Wir verweisen auf Nr. 23 des Jahrgangs 1852, wo Fr. Eggers eine silberne Schale mit erotischen Gebilden (jetzt im Besitz Friedrich Wilhelms IV.) bespricht; auf Nr. 1 des Jahrgangs 1854, wo W. Lübke von der dreiarmigen Silberlampe im Besitze des Königs, deren tektonischer Entwurf von Stüler herrührt, Mittheilung macht (mit Abb. in Holzschnitt); sodann auf Nr. 10 des Jahrgangs 1855, wo über den silbergetriebenen Ehrenschild, den die Stände des Marienwerderschen Landschaftdistrikts dem Landschaftdirektor Benkendorf v. Hindenburg gewidmet, Notiz gegeben wird. Bei diesem Schild, der 1855 zur Ausstellung nach Paris wanderte, rührt das Compositionelle vom Bildhauer H. Medem.

Haustetten bei Augsburg. In dasiger Kirche ein sehr altes Werk schwäbischer Bildnerkunst: eine Maria mit dem Kind, Schnitzwerk aus der Zeit von 1340—60.

Hautelissetapeten, kunstgewebte Tapeten in hochschäftiger Arbeit. Vergl. den Art. *Gobelins.*

Hautmann. Diesen Namen trägt eine Münchner Bildnerfamilie, die sich durch Michael H. (*1771 zu Waldsassen in der Oberpfalz) begründete. Michael selbst übte die ornamentistische Skulptur und war überdies geschätzter Schnitzbildner in Elfenbein und Holz. Sein Sohn Hippolith, *1802 zu München, besuchte die Gelehrtenschulen der Vaterstadt und widmete sich dann der Kunst, in welcher er sich vorzüglich zur Verzierungsbildhauerei hingezogen fühlte. Hiezu eröffnete sich ihm ein reiches Uebungsfeld durch die vielen monumentalen Bauunternehmungen König Ludwigs. Vielfach ward er durch Klenze beschäftigt; dann reiste Hippolith nach Frankreich, wo er zu Paris, noch mehr aber zu Rheims mannigfachen Anlass zu Kunstleistungen im Dekorativen fand. (Es war zur Zeit der Krönung Karls X., als man dort einen im mitteldeutschen Stile prachtvoll geschmückten Saal herstellte.) Hierauf begab er sich nach England, um die verschiednen Baudenkmale mit ihren Verzierungen zu studiren, vonwo er im J. 1826 nach München zurückkam, hier vielfacher Beschäftigung entgegensehend. Solche erhielt er alsbald bei der Innerausschmückung der Glyptothek, der Pinakothek, der k. Residenz sowie des Herzog-Maxpalastes. Nach seinen Entwürfen vollführte er die Denkmale zu Oberwittelsbach und Aibling und die Bildhauerarbeiten in der deutschstiligen Aukirche. Auch für die Ludwigskirche und Bonifazbasilika hat er manches Ornamentistische, Säulenknäufe u. s. w., gearbeitet. — Anton H., verdienstlicher Figurenbildner, hat sich seit mehren Jahren zu Florenz niedergelassen. Er gab auf die Ausst. kleine Marmorarbeiten, religiöse Sujets in Reliefen nach Fiesole u. A., welche durch Zartheit der Ausführung anzogen. 1852 sah man von Anton in der Accademia einen Genius der Trauer und einen schlafenden Amor, zwar nur Gipsmodelle, aber von grossem Verdienst.

Hautrelief, franz. Ausdruck für das stark erhoben und fast frei gearbeitete Gebilde, wofür unsre Sprache mehre Benennungen bietet, wie Halbrundwerk, Hochbildwerk oder kurzweg Hochbild, daher wir uns des Fremdwortes recht gut enthalten können. Diese Bildwerksart steht zwischen dem statuarischen Werke (dem vollen Rundwerke, Freigebilde, Freiwerke) und dem Basrelief, dem halberhobnen, schwach vortretenden Gebilde, wofür wir Flachbildwerk oder kurzweg Flachbild sagen können.

Hauzinger, Josef, namhafter österr. Maler des Achtzehnten. (*zu Wien 1728, † allda 1785.) Troger und Daniel Gran waren seine Lehrmeister. Isidor Täuber in seinem *Entw. einer Gesch. der zeichn. Künste im Erzherzogthum* (1844) bemerkt: „Unter Hauzingers Werken sind die Freskogemälde in der Schlosskapelle zu Pressburg, in der Schlosskirche zu Ofen und der Steffanskapelle daselbst ausgezeichnet. Auch seine Oelgemälde, besonders die Altarblätter, wie jene in der Invalidenkirche zu Pesth, sind sehr beachtenswerth.“

Havelberg, die von der Havel umflossene, auf acht Hügeln gelagerte Stadt der Mark Brandenburg, unweit vom Einfluss der Havel in die Elbe, mit einem schönen alten Dom, den wir heut in dem grossartigen, zugleich auffällig stilreinen Umbau aus der Frühe des Funfzehnten bewundern. (Die jüngste Domweihe fällt ins J. 1411.) Das durch Kaiser Otto I. hier gegründete Bisthum dauerte bis 1598. Für die Bauzeit des Refektoriums des Domklosters kennt man das Dat 1275. — Der Dom ist unsers Wissens der einzige Mittelalterbau Havelbergs, wo man sich mit dem im Brandenburgischen herrschenden Backstein nicht begnügte. Die Bedeutsamkeit des Gebäu-

des veranlasste die Anwendung von Plötzker Steinen, deren Transport sich auf der Elbe erleichterte. *R.*

Havixbeck, Dorf bei Münster in Westfalen, hat eine etwa aus der Mitte des 14. Jahrh. datirende gothische Kirche, die in der landesüblichen Weise aus drei gleich hohen Schiffen bestehend, sich bei grosser Einfachheit durch die verständige Klarheit und Harmonie der Anlage günstig darstellt. Der Thurm ist romanisch mit Theilungssäulchen in den Schallöffnungen. In der Kirche findet sich auf dem Chor eins jener zierlichen spätgothischen (15. Jahrh.) aus feinkörnigem Sandstein gearbeiteten Tabernakel, die oft mehr einer Schnitzerei oder Spitzenarbeit als einem Werke des Steinmetzen ähnlich sind. In der Nähe des Dorfes auf einem Wiesengrunde hart an einem Feldwege erhebt sich ein etwa 12 Fuss hohes Steinkreuz, das als Gedächtnisszeichen für einen auf dieser Stelle plötzlich vom Tode ereilten Wanderer errichtet worden ist. Der Charakter des anspruchslosen Denkmales ist schlicht und einfach, in gothischer Weise der Profilirung und des Aufbaues. Im Kreuzpunkte der Balken findet sich ein Figürchen, das einen Wanderden darstellt; darunter auf einer Konsole knieend ein Ritter. Eine Inschrift am Fusse lautet: „*Im jahr* 1487 *auff Anthoni dach ist allhir gehens dodes verstorven Sweder von Beveren*". *W. L.*

Havre de Grâce, feste Hafenstadt am Ausfluss der Niederseine in den atlantischen Ozean, angelegt 1509 durch Louis XII., dann mit Festungswerken versehn unter Louis XIII. und XIV., stellt sich heute als eine ganz neue Stadt dar, die durch nichts Bedeutendes die Vergangenheit zurückruft und nur ihrer Thätigkeit ihren Gehalt, nur ihrer Lage ihren Zauber verdankt. Seit sechzig Jahren hat man den Gürtel der Stadt beinah um das Dreifache erweitert. Im J. 1787 hatte die Stadt einen Flächeninhalt von 35 Hektaren; jetzt breitet er sich auf 95 Hektaren aus. Die Bevölkerung hat sich jenseit der Festungswerke angesiedelt, und beträchtliche Vorstädte haben sich vor den Thoren der Stadt angesetzt. Dadurch haben die Wälle ihren Werth verloren, denn auf der einen Seite schützen sie nur einen Theil des Reichthums der Stadt, auf der andern hemmen sie die Entwicklung der Stadt und ihrer Bevölkerung. Infolge kais. Dekrets werden daher die Befestungen im Norden und Westen fallen, wodurch man gegen sechzig Hektaren an Baustellen gewinnt. Die Stadt gedenkt auf den neuen Plätzen ein Rathhaus für 900,000 und eine Kirche für 700,000 Franken zu erbauen. — Seitdem sich Havre zu einer der ersten See- und Handelsstädte Frankreichs hinaufgeschwungen, haben auch Wissenschaften und Künste allmälig festen Fuss hier gefasst und schreiten mit dem sich täglich mehrenden Reichthum der Stadt vorwärts, wenn auch nicht ganz im Verhältniss der Millionen, die sich hier häufen. Weit unzweideutiger als das nach dem Brande prächtiger und schöner erstandne Theater (18$\frac{44}{45}$), das jetzt eins der ersten in den Provinzen ist, zeugt für den Kunst- und Schönheitssinn der Haverer das neu erbaute prächtige Musée, in welchem nächst der höchst werthvollen Stadtbibliothek die Gemäldesammlung, das Münzkabinet und die vorzügliche Antiquitätensammlung zu entsprechendem Lokal gekommen sind. Vor dem Musée hat die Stadt ihren berühmten Landsleuten *Bernardin de Saint-Pierre* und *Casimir Delavigne* Bildsäulen von Erz errichtet. Die zwei Gefeierten sind sitzend dargestellt, beide von der Bildnerhand des David d'Angers. — Uebrigens sind neuster Zeit prächtige Konzert- und Ballsäle, öffentliche Bäder etc. mit grossem Aufwand erbaut worden. Unter den Badbauten zeichnet sich zumal das herrliche, dicht am Strand liegende Frascati aus, vielleicht die schönste und beste Anstalt dieser Art in Europa. — Zu Havres weitern Annehmlichkeiten gehört auch ein berühmtes Fest: das grossartig schöne Regattenfest, das gewöhnlich ein Hunderttausend fernherkommender Besucher zusammenbringt.

Hawránek, einer der besten Landschaftschüler Max Haushofers zu Prag. 1851 erwarb der böhmische Kunstverein seine treffliche „Partie am Königsee" und ein Privatmann die Schilderung von „St. Adolar am Pillersee." Mehr über ihn andernorts (in den Artikeln, welche die *Landschaftkunst* und die *Prager Künstler* besprechen).

Haydon, Benjamin Robert, Historienmaler von tragischer Berühmtheit durch seine Strebungen und Schicksale. Das Ringen und Leiden dieses kranken aber bedeutenden Geistes ist uns in lebhaftester Darstellung bekannt, seit Tom Taylor die Autobiografie des Künstlers herausgegeben und aus 26 Foliobänden der Memoiren und Tagebücher das Interessante und Mittheilbare zu einem lesbaren und lesenswerthen Buche zusammengestellt hat. (*The Life of B. R. Haydon. Historical Painter. His Autobiography and his Journals. Eidted and compited by Tom Taylor. London, Longman, Brown etc.* 1853.)

Der Geschichtmaler Haydon zeigt eine grosse Gattungsähnlichkeit mit jenen un-

glücklichen Dichterpersönlichkeiten, mit welchen die Geschichte unsrer modernen Literatur so reichlich gesegnet ist. Er erinnert an den allgemeinen Karakter unsrer Leute der Sturm- und Drangperiode, wie er denn auch bei einem derselben, dem schweizerischen Maler Füssli, wirklich in die Schule gegangen ist. Es ist indess schwer, einen einzelnen jener Sturm- und Drangpoeten mit dem Maler Haydon in Vergleich zu bringen; zwar könnte man ihm etwa Klinger, der sich von Löwenblut zu nähren schien, zur Seite setzen; aber Klinger hat sich wenigstens eine geachtete Stellung im Leben erkämpft. Man wüsste nur einen Spätern, dessen Beispiel so recht auf Haydon passte, und dieser ist Grabbe. Man könnte ihn einen „Grabbe der Malerei“ nennen. Zu dieser Nebeneinanderstellung verführt wenigstens der äusserliche Umstand, dass der Eine bei unverkennbarem Talent zur grossartigsten dramatischen Conception und scharf karakteristischen Gestaltung sich auf die Dichtung von Dramen erpichte, für welche keine der existirenden Bühnen Raum und Mittel hatte, während der Andre, der Maler, bei dem grössten Talent für bedeutende historische Schöpfungen, bei dem idealsten Schwung und einem wahrhaft eisern beharrlichen Streben sich den nun einmal unumgänglichen Bedingungen der ordinärsten praktischen Wirklichkeit nicht soweit zu fügen verstand, um nicht fortwährend Bilder von so gigantischen Dimensionen zu entwerfen, dass Drawing-Rooms und Privatgalerien keinen Raum für sie hatten. Ohne grade allzu paradox zu urtheilen, könnte man all' die schmerzhaften Nieten, die sich dieser bedeutende Mensch in seinem bewundernswerthen Streben gezogen, — all' die Geldklemmen und schmerzhaften Enttäuschungen, die ihn am Ende noch in hohem Alter zum Selbstmord trieben, — leicht auf diesen einen Umstand zurückführen. Seine Bilder waren zu gross für England, d. h. für englische Zimmer. Man könnte überhaupt auf ihn das Wort anwenden, das Göthe vom Dichter Kristian Günther gesprochen: „Er wusste sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten.“

Haydon ward am 25. Januar 1786 in der malerisch schönliegenden Seestadt Plymouth geboren, wo sein Vater als Buchhändler lebte. Merkwürdigerweise (wie dies wenigstens aus seinen biografischen Aufzeichnungen hervorgeht) liess die landschaftlich reizende Lage seiner Vaterstadt so gar keinen Eindruck in der Seele des Knaben zurück, der doch zum Künstler geboren war. Allein man hat dies wol mehr dem Umstand zuzuschreiben, dass in ihm keine rechte natürliche Anlage zu dieser Richtung seiner Kunst sich vorfand, als dem frühen Rath, den ihm der napolitanische Buchbindergehilfe seines Vaters ertheilte: *Don't draw the landscape; draw the figure, master Benjamin.* Dieser Gehilfe des Hauses war auch der erste Mensch, der ihm von Raffael und dem Vatikan erzählte.

Haydon war einziger Sohn, und die Familie, zumal die Mutter, an der er mit voller kindlicher Liebe hing, rechnete darauf, dass er einst das nicht einträgliche Geschäft des Vaters übernehmen und so ihre Stütze abgeben werde. Aber das Krämerhafte des Geschäfts widerstrebte der Neigung des leidenschaftlich dem Zeichnen ergebnen Knaben so sehr, dass sein Vater, aus Besorgniss — des Sohnes barsches Benehmen könne ihm die Kundschaft verleiden, ihn aus dem Laden entfernen musste. Haydon war keine Shopkeepersnatur, und sein Vaterland hat ihn diesen Mangel empfinden lassen, wie es denselben auch Byron, Shelley, Hunt u. A. empfinden liess. Aber die Natur selbst schien sich verschworen zu haben, dem angehenden Künstler Hemmnisse zu bereiten. Er bekam eine Augenentzündung, die in Erblindung überzugehen drohte und eine Zeitlang wirklich in Blindheit ausschlug. Die Hoffnung, Maler werden zu können, war so wieder um einige Grade gesunken; aber das Wort „unmöglich“ schien für seinen Geist so wenig wie für den Mirabeau's zu existiren. Trotz dem andauernd zweifelhaften Zustand seiner Augen (die vollständige Blindheit war nur temporär gewesen) sah man ihn doch sogleich nach überstandener Krankheit sein Zeichnen und seine anatomischen Lieblingsstudien wieder aufnehmen. Ein anatomisches Werk von Albinus und Reynolds' *Discourses* waren seine ersten Führer auf dem Pfade der Kunst. Seine Schwester war die Eingeweihte und Vertraute der ersten stolzen Zukunftsträume des jungen Künstlers. *Meine Energie*, schreibt er, *kannte keine Erschlaffung. Mein Kopf schwindelte von der Idee nach London zu gehen und dort ein selbständiges Leben zu beginnen. Mein Vater hatte mich aus dem Laden vertrieben, weil ich dort mit meinen Zeichnungen störte; ich war aus dem Sitting-Room verjagt worden, weil der Teppich aufgenommen werden sollte, — hinweggescholten aus dem Vorplatz, weil die Treppe gefegt wurde; in mein Arbeitzimmer getrieben, das bald zu klein wurde. So suchte ich denn am Ende Zuflucht in meinem Schlafzimmer. Nach London gehen! Wer je als Neuling, groschenlos in diese Weltstadt gekommen ist, begreift die Tragweite dieser Worte!*

Nach London gehen! Wie mancher zärtlich liebenden Mutter hat dieser Gedanke

eines Sohnes nicht schon Thränen erpresst! *Eines Morgens*, erzählt Haydon, *als ich früh aufgewacht, meine Zukunftsaussichten überdenkend im Bett lag, trat meine theure Mutter mit einem Ausdruck schlafloser Angst im Gesicht in mein Schlafzimmer. Sie setzte sich zu mir aufs Bett, sie ergriff meine Hand, und vergoss Thränen.* „„Es wird mir das Herz brechen, wenn du, anstatt eine Stütze deiner Familie zu werden, nach London gehst und Maler wirst!““ „*Nenne mich nicht grausam, theure Mutter,*“ versetzte der junge Künstler, „*aber mein Entschluss ist unwandelbar: ich muss Künstler werden.*“

Haydon meint, die Wurzel seines Lebensunglücks sei der Umstand in seiner Erziehung gewesen, dass man den Eigensinn seines Starrwillens (*self-obstinacy*) nicht früh genug gebrochen habe. Indess war es bei diesem Schritt nur vernünftig von seinen Aeltern, dass sie seiner Entschliessung keine weitern Schwierigkeiten in den Weg legten. Vasari erzählt von einem alten Meister, dass sein Lehrer ihm gerathen habe, seine Studien in Florenz zu machen, weil das Leben dort sehr theuer und für einen jungen Künstler ein Sporn zur grösstmöglichen Aufbietung seiner Thätigkeit sei. In diesem Sinne (aber auch nur in diesem) ist London gewiss eine treffliche Schule für den angehenden Künstler. Es ist sicherlich kein Capua der Geister wie das schöne Wien! Wir finden Haydon schon nach den ersten paar Monden in einer jener Klemmen, die jedem hier durchgeriebenen Menschenkinde nur allzu vertraut sind. Vasari nennt unter den Vorzügen von Florenz besonders die theuern Wohnungen, und in diesem Sinn ist London wol auch „ein Florenz.“

Die Tagebücher Haydons liefern uns die umständlichsten Verzeichnisse der Schulden, die er in den verschiedenen Perioden seines Malerlebens kontrahirt. Unter allen den aufgeführten Posten ist es besonders interessant, kolossale Hausrenten- und Lodginghouse-Keeper-Bills in monströsester Weise hervorragen zu sehen. Aber Haydon liebte London: die Vorliebe für diese Stadt bildete gleichsam einen Theil seines englischen, mitunter recht johnbullisch gefärbten Patriotismus. Er wusste sogar den Londner Nebel sehr poetisch aufzufassen. So bemerkt er: *der Londner Nebel, weit entfernt mich anzuwidern, ist vielmehr für meine Einbildungskraft stets der erhabene Baldachin gewesen, welcher die Weltstadt bedeckt. Vom Winde getrieben, oder in düsterer Erhabenheit über unserm kolossalen Babel hängend, erfüllte sein Anblick meine Seele stets mit Gefühlen der Energie, wie kein anderes Schauspiel sie einflössen konnte.*

Haydon hatte Empfehlungsbriefe an zwei der damals bekanntesten Londner Maler, an Northcote und Opie. Als er zu Northcote kommt, sieht ihn dieser blinzelnd an und sagt im breitesten Devondialekt zu ihm: *Zo, you mayne to bee a peinter doo — a? What zort of peinter?* — „*Historical painter, Sir.*“ — *Historical peinter! Why yee'll starve with a bundle of straw under yeer head!* (Historienmaler! Dann können Sie Hungers sterben, mit einem Bündel Stroh unter dem Kopfe!)

Von deutschem Interesse ist, was Haydon von Heinrich Füssli und dessen Persönlichkeit berichtet. Alle hatten ihn vor dem sogen. *Fuseli* gewarnt. *God speed you with the terrible Fuseli* — hatte ihm sogar sein Vater geschrieben.

Ich folgte der Magd, erzählt er gelegentlich seines ersten Besuchs bei dem sonderbaren Kauze, *in eine Galerie oder ein Schauzimmer, genügend Jedem bei Zwielicht Entsetzen einzuflössen. Galvanisirte Teufel — boshafte Hexen ihre Zaubertränke brauend — Satan das Chaos überbrückend, und gleich einer Pyramide von Feuer aufsprühend — Lady Macbeth — Paolo und Francesca — Falstaff und Mrs. Quickly — Humor, Pathos, Schrecken, Blut und Mord begegneten einem auf den ersten Blick. Ich erwartete, dass der Flur unter meinen Füssen schwinden würde, — ich träumte mir Fuseli wie einen Giganten.*

Treffend sind Haydons Urtheile über objektive Dinge, aber wie wenig verstand er sich selbst zu beurteln! *Ich sah*, sagt er von Füssli's Arbeiten, *seine Skizzen und stellte ihre Erhabenheit in Abrede. Das Uebel war in ihm — er wusste wol dass er in Beziehung auf Wahrheit der Naturnachahmung Unrecht hatte, aber er beschönigte seinen Mangel durch den Einwand: das sei grosser Stil.* Und Haydon merkte nicht, dass er selber für denselben Irrthum (obwol bei ungleich gründlicherer Unterlage) oft nur einen andern Ausdruck — den Ausdruck *High Art* hatte. Den englischen Nationalruhm durch „High Art“ (Hochkunst, Grosskunst) zu bereichern, war das Ideal seines Lebens.

Haydon war in die Akademie eingetreten und machte dort die Bekanntschaft mehrer junger Künstler, die später — man darf sagen, mehr durch Protektion und die Gunst des Zeitgeschmacks als durch Uebermaas eigenen Verdienstes — berühmter geworden sind als er selbst. Zu ihnen gehörte vor allen der Genremaler Wilkie, von dessen eckigem, scheuem, unbeholfenem Wesen bei seinem ersten Eintritt in

die Akademie und die grosse Welt uns Haydon viel Ergetzendes zu erzählen weiss. Zu solchen Künstlernaturen wie der Wilkieschen, die nur in engumschriebenem Kreise ihr Licht entwickeln, aber bei ihrer Beschränkung auch glücklicher in der Welt fahren, bildete Haydon natürlich den diametralsten Gegensatz. Seine Thätigkeit war auf hohe Ziele gerichtet, erforderte grosse Dimensionen und Verhältnisse. Das grosse Ziel seines Lebens war: ein englischer Geschichtmaler grandiosesten Stiles zu sein; als er aber einsah, und als Publikum und Patrone es ihn empfinden liessen, dass für die Werke solcher *High Art* die Drawing-Rooms zu niedrig seien, begann er Parlamente und Minister mit Petitionen zu belagern, dahin lautend, dass man die Geschichtmalerei zu einer vom Staat beschäftigten und dotirten Kunst machen möge. Das war durchaus unenglisch gedacht, denn in England sind individuelle Thätigkeit und Privatassociation alles, und der Staat als Staat gilt gleichsam nur für einen Ausbehelf und ein nothwendiges Uebel. Haydon schlug vor: die Regierung solle den Jüngern der *High Art* Beschäftigung geben, solle durch dieselben Altarblätter malen und die öffentlichen Gebäude ausschmücken lassen, statt ihnen durch die Akademie, nach den Einflüsterungen einer engherzigen Clique, jährliche Prämien zu geben.

All' diese Versuche schlugen ihm fehl, obwol er immer und immer wieder petitionirte und immer und immer wieder auf endliche Gewährung seiner Petitionen hoffte, ja sogar Schulden daraufhin machte. Es fiel ihm zu schwer sich zu der Einsicht zu bekennen, mit seinen Bestrebungen Ort und Zeit verfehlt zu haben. Vergniaud sagte in jenen letzten grossen Dialogen der girondistischen Fronde: „Wir glaubten in Rom zu sein, und waren nur in Paris.“ Haydon hätte wol von sich sagen können: „Ich glaubte in Athen zu sein, und war nur in London.“ Allein es ist karakteristisch für ihn, dass er niemals an seinem Volke irre ward. Er war stolz auf sein *glorious Country*, und man darf von ihm sagen, dass er — ein ächter Historienmaler — bei jedem seiner Erfolge und bei allen seinen Strebungen die Ehre seines Landes als Ziel und Richtschnur vor Augen gehabt hat. Als man über den Erfolg seines zur Erscheinenszeit am meisten bewunderten Bildes, des salomonischen Gerichts, zweifelhaft war, als die Königin Karoline sogar, beflüstert von ihrem allmächtigen Günstling Payne-Knight, ihr Missfallen daran ausgesprochen, sagte Haydon getrost: *Wartet nur bis John Bull kommt, John Bull hat noch nicht geurtheilt!* Und damals hatte er sich nicht getäuscht: John Bull entschädigte ihn hinreichend für das königliche Missfallen.

Aber John Bull half nicht immer, und wollte auch nicht immer helfen. Dieser „Egoist durch und durch“ bewunderte wol Haydons *High Art,* aber er konnte selten Privatgebrauch davon machen. Wenn er Bilder bestellt, so müssen sie ihn zum Gegenstand haben; er will sich oder die werthe Ehehälfte (*Mrs. Bull*) oder die Kinderchen, oder ein Paar Kühe, Hunde, seine Lieblingssports, oder das Eheglück das er geniesst, durch das Familienglück seines Souverains sublim repräsentirt, gemalt sehen — gemalt in den rosenrothesten Fleischtönen! Haydon inzwischen hatte einen ausserordentlichen Grimm gegen das Portätmalen; es müssen seine bittersten Stunden gewesen sein, wo die Noth ihn dazu trieb. Als gutes Vorstudium für einen jungen Historienmaler empfiehlt er es freilich selbst, wie er denn auch später, als er das Reformbankett in Guildhall malte (1832), nur porträtirte (freilich hier zu einem geschichtlichen Zweck). Als er kurz zuvor einen ähnlichen Gegenstand, das in den stürmischsten Tagen der Reformbill-Debatte zu Birmingham abgehaltene „Newhall-Meeting“, malen wollte, verlangte er von einem der Betheiligten, Hrn. Attwood, sogar zu wissen, wie die einzelnen Theilnehmer gestanden, was für Hüte, was für Handschuhe sie getragen hätten etc. Er hatte Lord Grey um das Patronat behufs des Gemäldes des Birminghamer Meeting gebeten; dieser aber lehnte mit der Ausrede ab: ein solches Patronat würde sich für ihn als Kabinetsminister nicht ziemen. Zugleich ward dem Maler der Wink gegeben, doch das Bankett in Guildhall zu schildern. Bei dieser Gelegenheit erging es ihm wieder wie so oft in seinem Leben: die Aristokratie machte ihm Complimente, und dabei hatte er „keine fünf Schillinge in der Tasche.“ Lord Grey machte ihm jedoch bald einen höchst ansehnlichen Vorschuss, und es ist rührend in Haydons Tagebuch die Freudenergiessungen darüber zu lesen, dass er nun seine Familie (sein Weib und seine Kinder waren in zwei Jahren nicht aus London harausgekommen) einen Tag in ein Seebad bringen könne.

„Du solltest mit deinem Talent 3000 Pf. St. des Jahrs machen“, sagte zu ihm ein Freund (Wilkie?) — der ihn an eine Schuld erinnerte. *Das thu' ich auch*, versetzte Haydon, *allein ich bekomme das Geld unregelmäsig.*

Niemals hat ein Maler mehr Unterstützungen empfangen als er, — auf jede

Weise, nur in der rechten nicht. Seine reichen Freunde machten ihm Vorschüsse, wenn seine Gläubiger allzu ungestüm mahnten, oder gaben ihm Almosen, wenn er hungerte; sie schrieben ihm auch Trostbriefe, wenn er ins Schuldgefängniss der Kingsbench (wo er „wie zu Hause", sagt Taylor) gewandert war; aber er klagt selbst, dass sie ihm keine Beschäftigung geben wollten. Er hat, seit frühester Zeit seines Londner Aufenthalts, an den Tafeln der Grossen gesessen; es gab Zeiten in seinem Leben (von 1812 bis 1823 war seine produktiv beste Periode), wo sein Atelier nicht leer wurde von vornehmen Besuchern; englische Damen machten Gedichte auf ihn, selbst Freund Wordsworth widmete ihm Verse, und doch ist er nie so recht auf einen grünen Zweig gekommen.

Reformernaturen in Literatur und Kunst sind sehr häufig unglückliche Leute. Haydon war eine bahnbrechende Natur in der Kunst, ohne doch ein grade grosser Künstler zu sein. Er litt an Erhabenheit: trotz seinem eifrigen Studiren und Schaffen ist bei ihm immer ein Ueberschuss der Idee über die Ausführung vorhanden gewesen. Er war eine zu universale Natur, um so recht gross in einem Fach zu sein. So mancher Geistesblitz in seiner Selbstbiografie und in seinen Tagebüchern lässt uns fast bedauern, dass er nicht Belletrist geworden; seine treffenden profetischen Urtheile in politischen Dingen lassen uns bedauern, dass der Welt ein tüchtiger Staatsmann oder Journalist in ihm verlorengegangen; seine anatomischen Studien aber und seine treffenden Ansichten über Bildhauerei lassen uns ahnen, was er geleistet haben würde, hätte er letzteres Fach vorgezogen.

Der 22. Juni 1846 war der Tag, an welchem B. R. Haydon zu London den verzweifelten Schritt that, sich mittels Kugel in den Kopf allem Elend dieses Daseins zu entreissen. — Vergl. noch über ihn den Passus im Art. *Grossbritannien*, *V.* 668.

Hayez, Franz, * in der Lagunenstadt 1791, seit 1812 thätig als Geschichtmaler, Genrehistoriker und Porträtist. Geschult in den Akademien Venedigs und Roms (letztenorts, als Palagi Direktor der Akademie des Königreichs Italien war), ward der rasch durch Werke zu Namen gekommene Künstler nach Mailand berufen, wo man ihm trotz seiner Jugend eine Professur an dasiger Akademie anvertraute. Seine Pinselschöpfungen sind äusserst zahlreich und natürlich sehr verschiednen Werths. Mit einem „siegenden Athleten" gewann er den ersten Preis der Accademia di San Luca. Gleiche Ehre erwarb ihm dann bei der Mailänder Akademie eine Schilderung des „sterbenden Laokoon", welches Bild in der Brera aufgestellt ward. Wenige Jahre darauf schilderte er den Moment, wo dem Grafen Carmagnola das Todesurtel verkündet wird. Dies wirkungsreiche Farbenwerk, dessen Gegenstand er später zu mehren Malen wieder behandelt, ward ihm die Glücksbrücke zum Mailänder Professorat. Aus der Italiänergeschichte behandelte er ferner die sizilianische Vesper, den Moment, wo die Republik Venedig dem Parmenser Pietro Rossi die Leitung ihrer Heeresmacht überträgt (vollendet 1820), den Filippo Maria Visconti von Mailand, welcher den beiden von den Genuesern gefangengenommenen Königinnen von Aragon und Navarra die Kronen zurückgibt (ausgestellt 1829), den Dogen Francesco Foscari, der seinen Sohn als Verräther in die Verbannung schickt (aufgenommen in die Wiener Staatsgalerie, stichbekannt durch Passini), die Befreiung des Admirals Pisani aus dem Kerker (eine 1851 ausgestellte Episode der Geschichte Venedigs, angekauft vom Grafen Kolowrat). Auch griff er in die englische Geschichte, aus welcher er die unglückliche Maria Stuart zum Gegenstand mehrmaliger Darstellung wählte. Auf seine weitern Versteigungen in antike und biblische Felder (in jene war er schon im Beginn seiner Laufbahn gerathen) sei nur hingedeutet. Er zählt unstreitig zu den talentvollsten und fruchtbarsten Künstlern der Ersthälfte unsers Jahrh., ist aber nur zu oft überschätzt worden. Gerechte Würdigung seiner wird im Art. über die *Italische Malerei der Neuzeit* versucht werden. — Unter sieben seiner Bilder, die er 1855 in den Pariser Ausstellungspalast gesandt, zeichnete sich nur eins auf das Vortheilhafteste aus: es war sein Selbstportrait, — ohne Frage eins der vortrefflichsten Bildnisse, welche die Ausstellung überhaupt aufwies.

Hayter, George, * zu London 1792, seit Wilkie's Tode (1841) erster Hofmaler der Königin. Von diesem namhaften Schilderer englischer Geschichten haben wir bereits im Art. *Grossbritannien* (V. 668) gesprochen.

Hazard, James, nahmhafter englischer Kunstsammler, der zu Brüssel lebte und am 3. August 1787, als er mit den Patrioten die Patrouille machte, durch Sturz vom Pferde den Tod fand. Er hat mit grossem Geschick mehre der Handzeichnungen bedeutender Meister, die sich in seinem Besitz befanden, facsimilirt und anderweitige Blätter in Kupfer geätzt. Sein Werk ist nur an Freunde verschenkt worden und nie in den Handel gekommen. Auf dem Titelblatt trägt ein Schild mit

Beiwerken die Inschrift: *Recueil de Desseins de différentes Ecoles. Fidelement gravés par Monsieur Hazard, Amateur, d'après des Originaux de même grandeur, tirés de sa Collection. Trahit sua quemque Voluptas.* Rudolf Weigel, dem der Zufall ein Exemplar dieses Werkes von grosser Seltenheit in die Hand gespielt, verzeichnet die Blätter in Zeichnungsmanier wie die in Radirung unter Nr. 15,454 seines Kunstkatalogs.

Hazebrouk, Hauptort eines Bezirks im Norddepartement, an der Pariser Strasse nach Dünkirchen, mit mehren beachtenswerthen Baulichkeiten, dem Thurm an der Hauptkirche, dem Stadthaus u. s. w.

Hazeg, s. *Hatzeger Thal.*

Heath, James und Charles, zwei renommirte Kupferstecher Englands. James, der Vater, Geschicht- und Porträtstecher, gehört noch der guten Schule des Achtzehnten an und blühte ungefähr bis 1820. Sein Sohn Charles, * um 1790, Geschicht-, Bildniss- und Landschaftstecher, zeigte sich in seiner ersten Periode des Vaters würdig, gab sich aber in seiner zweiten wie die Findens u. A. dem Leckergeschmack des Publikums hin, das nur nach Eleganz und Feinheit und Effekt schrie. Er starb zu London 17. November 1848. Seit funfzehn Jahren gab er das *Annual* heraus, welches die bedeutendsten künstlerischen wie literarischen Kräfte Englands beschäftigte. Auch war er künstlerischer Anwalt und Besorger des *Book of beauty* und des *Keepsake*. Vergl. noch den Abschnitt über die Engländer im Art *Kupferstechkunst.*

Hebdomon, Name einer der Prachtanlagen, womit Kaiser Theophilus (829—842) die byzantische Residenz schmückte. Der Saalbau des Hebdomon ist noch zu Konstantinopel vorhanden; das vorzüglich anziehende Gebäude führt gegenwärtig den Namen Tekfur-Serai. Theophilus stand bei seinen glänzenden Palastbauten im lebhaftesten Wetteifer mit dem Abassidenhofe zu Bagdad; der Saalbau gibt ein Zeugniss des fröhlichen Geschmacks und des zugleich tüchtigen und kräftigen Stiles, welcher sich bei solchem Streben entwickeln musste. Das Hebdomon befindet sich in der Nordspitze der Stadt, quer über die alten Doppelmauern und den Zwischengraben gebaut; unten mit einer offenen Halle, in welcher, wie aus einer alten Nachricht hervorzugehen scheint, wilde Thiere (Elefanten etc.) gehalten wurden; darüber mit zwei andern Geschossen, deren oberes, von welchem man Stadt und Gegend weit überblickte, einen grossen Festsaal bildete. Die Bögen der untern Halle und die grossen gewölbten Fenster der Obergeschosse haben eine fast römische Energie der konstruktiven Form; damit vermischt sich aber der anmuthendste Reiz in der Vertheilung verschiedenfarbigen Materials, vorherrschend hellgelblichen Marmors und rother Zigel, was in den Bögen, in den Zwickeln dazwischen und in den Friesen zwischen den Geschossen den reichsten Wechsel zierlicher Muster hervorbringt. (Aufrisse des Baues in farbiger Darstellung und Einzelheiten desselben findet man mitgetheilt in W. Salzenbergs *altchristlichen Baudenkmalen von Constantinopel vom* 5. *bis* 12. *Jahrh.* Bl. XXXVII und XXXVIII.)

Hebe, die *Juventas* der Römer, griechische Personifikation der Jugend, welche Figur den Hellenen auch zur Ganymeda, zur Mundschenkin des Zeus, und zur Braut des Herkules ward. Bei den Phliasiern hatte Hebe einen Tempel, wo aber Pausanias keine Bildsäule von ihr fand. Naukydes und Praxiteles gesellten sie in Darstellungen zur Hera. Das praxitelische Werk im Junotempel zu Mantinea zeigte die thronende Hera, zu deren Seiten Athena und Hebe standen. In den uns übrigen Darstellungen aus dem Alterthum sehen wir die Jugendgöttin fast immer nur in zwiefachem Verhältniss, entweder als Braut des Kraftgottes oder als Tränkin des Aar-Zeus. Letzte Vorstellung sehr häufig auf geschnittenen Steinen. Sie erscheint zuweilen bekleidet, zuweilen auch geflügelt (wie auf der Schale des Sosias), meist aber fast unbekleidet oder ganz nackt. Ihr Attribut ist die Schale.

Als *Juventas* der Römer hatte sie nach alter Sage ihre Nische auf dem Kapitol. Als eine ganz bekleidete Figur, die mit der Rechten Weihrauchkörner streut, in der Linken die Schale mit dem Saft der Verjüngung hält, erscheint sie auf Münzen Marc Aurels. Sie diente als IUVENTA IMPERII zur schmeichelnden Hofallegorie unter den spätern Kaisern. Schon in den Königszeiten Roms, unter dem sechsten Könige Servius Tullius (578—535 vor Kr.), war der Juventas ein Templein geweiht worden, wo Jeder, der die *Toga virilis* empfing, sich mit Lösegeld abfinden musste. Eine Sitte — die sich durch Republik und Kaiserzeiten fortsetzte.

Aus der Menge von Heben, welche die moderne Skulptur geschaffen, wollen wir in Kürze nur hervorheben:

1) die Bildung von Antonio Canova. Das eigentliche Original dieser vom Meister mehrfach ausgeführten Figur befindet sich im kön. Museum Berlins. Das-

selbe ist besonders geeignet, sowol die Vorzüge als die Schwächen Canova's kundzugeben. Die Gestalt ist von schlankem und feinem Verhältniss. Das Motiv, wie sie herabschwebt und aus einem vergoldeten Bronzegefäss in eine Schale Nektar eingiesst, den sie nach der Idee des Künstlers dem Zeus darreichen soll, hat etwas ungemein Leichtes und Elegantes. Das Köpfchen und die nackten Theile sind sehr zierlich, die Marmorbehandlung höchst vollendet. In andern Theilen zeigt sich dagegen ein sehr stilwidriger Naturalismus, so am fliegenden Gewande, welches, wo es anliegt, nur durch feine parallellaufende Riefen von gleicher Erhöhung angedeutet ist, während es, wo es frei flattert, sich in dütenförmigen Massen zu sehr aufbauscht; noch unangenehmer aber machen sich die marmornen Wolken, worauf sie einherschwebt. Letzten Uebelstand hat Canova selbst empfunden, denn bei drei spätern Wiederholungen, welche er von dieser Statue gemacht, sind jene Wolken weggeblieben. (Die Ur-Hebe hatte Friedr. Wilh. III. aus der Canovischen Verlassenschaft zu Venedig ankaufen lassen. — Unser Abbild nach einer der Wiederholungen.)



Hebe von Canova.

2) die Marmorgruppe von Frédéric Lemot: Hebe dem Zeusadler Nektar reichend.

3) die knieende Hebe von Landelin Ohmacht. Reizvolle Statue aus Kararamarmor, zweimal ausgeführt, die eine für Paris, die andre für ein Schloss bei Rheims. (Sie sind inzwischen durch Verhältnisse nicht in die Bestellerhände gekommen; wenigstens befanden sich beide Heben 1835 noch im Ohmachtschen Nachlasse.

4) die Marmorstatue von Thorwaldsen, bei Samuel Boddington zu London, stichbekannt durch Edward Finden.

5) die Marmorgruppe von Emil Wolff: Hebe, welche den Ganymed im Mundschenkenamt unterrichtet. (Aufgestellt in Charlottenhof.)

6) die herrliche Kolossalgruppe von Adolf Jerichau: der sitzende Herkules mit der Schale in der Rechten, welchem die stehende, von seinem linken Arm umfasste Hebe den Nektar spendet. (Vergl. Art *Gruppe, VI.* 131. 133.)

Hebel. Dem nun seit 30 Jahren im engen Haus schlummernden Dichter der „allemannischen Lieder" hat die zeichnende und bildende Kunst mehrfache Ovation gebracht. Zwar deckt seine Gruft auf dem Friedhofe zu Schwetzingen (sie findet sich nicht weit vom Kirchhofthore) nur ein kleiner einfach viereckiger Stein; aber Freunde und Verehrer des Volksdichters haben andernorts für ein Denkmal aus Bronze und Stein gesorgt. Es ist das Monument, das man im Schlossparke zu Karlsruhe vorfindet. Auf hohem Postament ruht des Dichters Büste, von gothischem Baldach beschirmt. (Schwaches Abbild in Schuchs Gemälde des Grossherzogthums Baden.) — Vorzügliche Illustratoren der Hebelschen Gedichte sind in Rehle und Ludwig Richter erstanden. Der zu früh verstorbene Maler Rehle zu München, ein ausgezeichnetes Talent, hat eine Reihenfolge von Zeichnungen hinterlassen, welche Hebels ergreifendes Gedicht: „der Karfunkel" behandeln. In diesen Zeichnungen ist die tiefe Gemüthlichkeit, die moralische Kraft und die natürliche Haltung der allemannischen Dichtung mit eindringlicher Wahrheit und ohne verletzende Steigerung wiedergegeben. (Sie waren 1847 im Münchener Kunstverein ausgestellt, der sie

stechen lassen wollte.) 1849 erschienen zu Winterthur: „Zwölf allemannische Gedichte von Joh. Peter Hebel, sorgfältig revidirt und vollständig erläutert, mit neun Federzeichnungen, komponirt und auf Stein gezeichnet von Hans Bendel, nebst dem Bildniss des Dichters." (Ueber den Werth der Illustration dieser Gedichtauswahl, welche K. L. Schuster herausgegeben, können wir bei Ermanglung einer Exemplarvorlage nichts bemerken.) Seit 1851 besitzen wir „Hebels allemannische Gedichte für Freunde ländlicher Natur und Sitten, ins Hochdeutsche übertragen von Rob. Reinick, mit Bildern nach Zeichnungen von Ludwig Richter." (Leipzig, G. Wigand.) Es liess sich für dieses eigenthümliche Talent für Dichterillustration kaum eine günstigere Aufgabe denken als die Inbildersetzung von Hebelgedichten. Eine Fülle reizender Motive ist über diese Richterschen Blätter hingestreut, mit der herzlichen Einfalt und Natürlichkeit, mit dem stillen Gefühl und der innigen Gemüthlichkeit, die wir an ihm wie an Hebel kennen, und dazu eine Heiterkeit und ein gesunder Humor, der in einzelnen Bildern zur Poesie des Filisteriums wird. Nicht allen mag alles in gleicher Weise gefallen, aber frisch und anmuthend und von Grund aus ursprünglich und ächt ist alles. Um der schönen Bilder willen (tüchtig und in verschiedenster Behandlung holzgeschnitten von Flegel, Gaber, Reusche, Aimé Richter, Schmidt, Schwertflehner, Steiner u. A.) muss man sich auch die Uebersetzung gefallen lassen, die nöthig war, damit jene gemacht werden konnten.

Hébert, Ernest, ein junger Pariser Maler, der mit einem Werke ausserordentliche Hoffnung erweckte und dann auf einen Weg gerieth, der für seine künstlerische Zukunft fürchten lässt. Er studirte als Pensionaire der *Académie de France* zu Rom, wo er ein Nachbild der delfischen Sibylle von Michelangelo (in der Sistina) ausführte, das durch den Minister des Innern nach Grenoble, der Vaterstadt des jungen Künstlers, geschenkt ward (1846). Auf der Pariser Ausstellung 1851 machte er Aufsehn durch seine „Malaria", welche die Ehre erhielt, in die Galerie des Luxembourg versetzt zu werden. Es ist die Schilderung einer Wasserfahrt von Landleuten in den verpesteten Gegenden Mittelitaliens, wo er das Siechthum vom Einflusse der Sumpfluft sehr wahr und sehr ergreifend veranschaulicht hat. Eine Bauernfamilie aus der Umgegend von Rom hat sich, um der Ansteckung zu entgehen, auf einen Nachen geflüchtet, und lässt sich nun, mit dem dumpfen Muth der Verzweiflung, oder im Vertrauen auf den Schutz der h. Jungfrau, den Teverone hinuntergleiten. Auf dem Hintertheile des Fahrzeugs sitzt die junge Mutter, tiefen Gram in den fiebergebleichten edeln Zügen; neben ihr auf der Bank lehnt das Familienheiligthum, ein Bildchen der Madonna mit dem Kinde. Ihr zunächst sitzt die greise Mutter, finster dreinblickend und grossartig wie eine Sibylle Michelangelo's. Auf dem Schoose der Grossmutter ruht der Säugling, ein Bild des Lebens und der Gesundheit. Neben dieser ein Knabe, den auch das schleichende Gift des Fiebers erreicht hat. Dem Betrachter den Rücken wendend, sitzt auf der andern Bank ein junges blondhaariges Weib. Am Vordertheile des Nachens steht mit der ganzen Würde eines Römers der Vater, gestützt auf den Ruderhaken und in die Ferne hinausblickend. Vorn liegen die Vorräthe an Lebensmitteln und obendrauf der Dudelsack. Das Wehen des Scirocco hat die ganze Natur in Grau gekleidet und eine bleifarbene Atmosfäre lastet drückend auf der Gegend. Das Bild wirkt um so tiefer, als sich hier der höchste Adel des Stiles mit vollkommener Wahrheit und Anspruchlosigkeit in einer Weise paart, die einen ächten, zu bleibenden Schöpfungen berufenen Künstler kennzeichnet. Auf jener Ausstellung von manchem „glänzenden" Nachbar überflügelt, überdies durch den fahlen graugelben Ton der Färbung unscheinbar, drängte sich Héberts Bild dem Beschauer nicht auf; wer es aber einmal gewahr worden, wer in dessen Verständniss eingedrungen, dem stand vielleicht von den 3000 Nummern des Salons kaum eine andre höher, selbst nicht die vielbewunderte Perle der Ausstellung, Meissonniers Schilderung des Malers und Liebhabers, die unmittelbar unter der „Malaria" ihre Stelle hatte. — Ein so bedeutender Wurf, wie ihn Hébert gethan, machte begierig auf das, was der Künstler der nächsten Salonschau bestimmte. Da erschienen von ihm 1852 drei Bildnisse, deren zwei die Erwartung ganz täuschten, ja bei erstem Anblick dem Beschauer durch sonderbare Uebertreibungen in Form und Farbe ein Lächeln abnöthigten. „Abermals", sagte man sich, „ein Talent, das nach erstem vielversprechenden Auftreten schon wieder auf Abwege zu gerathen droht." Verhältnissmässig gelungen war nur das Bildniss einer etwa 30jährigen Frau, deren schwermüthig sympathischen Ausdruck der Maler mit tiefer Empfindung wiedergegeben (wofern er ihn nicht selbst seinem Modell untergelegt hatte). — Im J. 1853 brachte Hébert einen „Judaskuss", mit welchem Bild er aber von der so anspruchlos gemalten und so tief und nachhaltig wirkenden Malaria weit entfernt blieb. „Wir fürchten sehr", schrieb ein Berichterstatter, „dass dieser zuviel grübelnde

Künstler den Weg zu der einfachen und ungeschminkten Natur auf immer verloren hat."

Hebron, die Stadt der Erzväter. — Diese Stadt, El-Khalil der Araber, gehört zu denjenigen Theilen des Gelobten Landes, welche die Reisenden, Forscher und Künstler am meisten beschäftigt haben. Die berühmten Touristen Russegger und d'Arvieux widmen ihr in ihren Werken ausführliche Schilderungen und Untersuchungen, und in David Roberts' Zeichnungen aus dem Morgenland erscheint die Ansicht Hebrons (von der Südseite gezeichnet) als die lieblichste und schönste, welche Palästina darbietet. Roberts' Zeichnung entstand vor 1834, in welchem Jahre Ibrahim-Pascha die Theilnahme Hebrons am grossen Aufruhr in Syrien durch Kanonenkugeln dämpfte, wodurch die Stadt in Trümmer gelegt ward. Eine frühere Citadelle, vermuthlich das *Castellum* oder *Praesidium Sancti Abrahami* der Kreuzfahrer, in welchem König Balduin im J. 1100 vor und nach seiner Expedition in den Süden des todten Meers zur *Villa Palmarum* mehre Tage verweilte, und die wahrscheinlich von den Römern erbaut war, ist durch Erdbeben (zumal durch das am 1. Januar 1837) zerstört. Neuerdings ist aus der Feder des berühmten Geografen Karl Ritter zu Berlin eine interessante Arbeit über die Stadt der Erzväter hervorgegangen.

Hechingen, vormalige Residenzstadt der Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, in freundlicher Lage am Westabhange der schwäbischen Alb. Herrliche Stiftskirche mit vielen Kunstdenkmalen, unter welchen das schöne Grabmal Eitel Fritzens v. Zollern, aus Peter Vischers Werkstatt, besonders anzieht. (Abbild in den „Jahresheften des Wirtenbergischen Alterthumsvereins", im zweiten Hefte von 1847.) — Bei Hechingen Kloster Stetten mit Resten von Glasmalerei des 13. Jahrh. — und Burg Hohenzollern mit Ritter- oder Waffensaal und einer seit dem 11. Jahrh. bestehenden Kapelle.

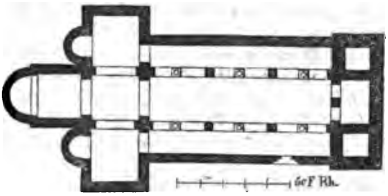
Hechinger Galerie. — Die fürstliche Bildergalerie, die erst in den Vierzigern unsers Jahrhunderts zu Hechingen zusammenkam, dankt ihre Entstehung zunächst der kunstverständigen Fürstin-Mutter Pauline, gebornen Prinzessin v. Kurland, welche den grössten Theil der betreffenden Kunstgegenstände in Italien sammelte und in ihrer Residenz zu Wien aufstellte. Bei Ableben der hohen Besitzerin fielen jene Kunstschätze dem regierenden Fürsten von Hohenzollern-Hechingen als Erbtheil zu. Ein Gebäude für die Galerie ergab sich durch Zufall. Es war nämlich an die Stelle des 1820 abgebrochenen alten Residenzschlosses zu Hechingen ein neues Schloss gesetzt worden, dessen verfehlte Anlage den Wünschen und Bedürfnissen der hohen Herrschaften so wenig entsprach, dass es unausgebaut stehenblieb. Dies von allen Seiten freistehende Gebäude nun konnte mit seinen hohen weiten Räumen keine bessere Bestimmung erhalten, als dass es zu einem Tempel für Kunst und Wissenschaft geweiht wurde, und zwar in der Art, dass man den einen Flügel desselben der Kunstgalerie widmete, während der andre die fürstliche Bibliothek aufnahm. Die von der Fürstin-Mutter geerbten Schätze, welche Se. Durchlaucht bald noch durch zwei andre, auf entfernten Schlössern bewahrte Sammlungen vermehrte, wurden in fünf Räume vertheilt. Das grosse Zimmer enthält Bilder der neuern deutschen Schule, z. B. vom Landschafter Josef Rebell, vom Genrelandschafter Heidegger (v. Heideck), von den Historienmalern Overbeck [einen Karton] und Wilh. Schadow. Im zweiten befinden sich die altdeutschen Bilder nebst einer kleinen Sammlung Glasscheiben von ausgezeichneter Farbenschönheit aus dem 15. und 16. Jahrh. Das dritte Zimmer ist den Italiänern, ältern und spätern, gewidmet. (Dort eine sehr gut erhaltne Madonna von Giottistenhand, ein vorzügliches Stück von Andrea del Sarto, eine Magdalene von Guercino, zwei Bildchen aus der Schule der Caracci. Auch will man dort Andrea Mantegna, Ghirlandajo, Gaudenzio Ferrari und Francucci da Imola vorfinden, was wir in Ermanglung besserer Belehrung dahingestellt sein lassen. Durch das vierte, mit alten eingelegten Holzarbeiten schön ausgetäfelte Zimmer gelangt man in das letzte, welches eine zwar nicht zahlreiche, doch desto ausgewähltere Sammlung aus der Holländerschule enthält, darunter Originalien von Paul Potter, van de Velde, Wouverman, Jan Steen, Bakhuyzen, van der Meulen, Molenaer, Pieter van Bloemen u. A. Zierlich in die verschiedenen Räume vertheilt, sieht man hier ferner sehr schöne Elfenbeinschnitzereien, Rubingläser und alte venedische Gläser, vorzügliche Arbeiten in chinesischem Speckstein, japanische und chinesische Vasen und anderes Porzellan in den verschiedensten Formen, sowie chinesische Teppiche und Lackarbeiten in reicher Wahl. Sodann fehlen nicht Pokale, in Silber und Gold getrieben, und andre Gefässe europäischer Kunstindustrie; auch ziehen Majoliken und darunter vornehmlich zwei Vasen von über 2′ Höhe an, welche — nach Giulio's Erfindung bemalt — zu dem Ausgezeichnetsten gehören, was von Majolika-Arbeit aus jener Zeit gesehen werden kann.

Endlich macht sich noch ein Album bemerklich, welchem Blätter vorzüglicher Meister ältrer und neurer Zeit inliegen.

Heck, ein westfälisches Oertchen, in dessen Kirche sich ein sehr altes holzgeschnitztes Kruzifix von mumienartiger Bildung befindet. Dieses Werks wird bereits in einer Urkunde von 1374 gedacht.

Heckel, Name zweier lebender Maler, eines Pflanzenmalers zu Mannheim und eines Genremalers zu München. Letzter versteht sich auf guten Vortrag von Dorfgeschichten. 1852 sah man sein „nach dem Hagelwetter" betiteltes Bild, wo eine Bauernfamilie die Verwüstung betrachtet, welche der Hagel eben angerichtet hat. Dem Maler war es wolgelungen, die verschiednen Abstufungen des Schmerzes auszudrücken, von dem sorgenvollen Kummer des Hausvaters und der lauten Verzweiflung des jungen Weibes bis zu der unbefangenen Sorglosigkeit des kleinen Mädchens, das barfuss und im Hemd neben dem verwüsteten Kornfeld an einem grossen Stück Brot nagt.

Hecklingen im Anhaltischen. Ein wichtiges mittelalterliches Baudenkmal ist dort die Kirche des ehemaligen Nonnenklosters, welches von dem Markgrafen Konrad und dessen Bruder Bernhard etwa 1130 erbaut worden. Erst durch Ludwig Puttrich, den Herausgeber der sächsischen Baudenkmale, ist die Hecklinger Klosterkirche dem retrospektiven Kunstpublikum bekannt geworden. Sie stellt sich als wolgebildete Basilika dar, in deren Innerm Pfeiler und Säulen wechseln. In der Grundform stimmt sie mit ihrer ältern Vorgängerin, der Nonnenklosterkirche zu Gernrode, zusammen; allein der Hecklinger Bau zeigt in allen Theilen grössere Genauigkeit, Sorgfalt und Zierlichkeit. Die Quadern sind vortrefflich behauen und zusammengefügt; der bekannte Fries und Lissenen schmücken das Aeussere, die Fenster sind grösser, die Portale reicher u. s. w., sodass der Fortschritt der romanischen Kunst deutlich zu erkennen ist. Ueberaus merkwürdig ist in dieser Kirche der Einbau einer ausgedehnten steinernen Empore, der einen grossen Theil ihres Innerraumes auf der Westseite und das gesammte südliche Seitenschiff ausfüllt. Die Säulen und Pfeiler der südlichen Arkade des Kirchenschiffes sind grossentheils mit kleinern Pfeilerstücken und Säulen umbaut, welche die Bogenwölbungen der Empore tragen und schon durch die Art und Weise ihrer Zufügung, aber auch durch ihren abweichenden Stil das spätere Alter des Einbaues darthun. Die Bogenwölbungen der Empore sind theils rund, theils spitz geformt; ihre Details, die zum Theil eine sehr reiche und elegante Ornamentik entfalten, entsprechen durchaus den Typen der spätromanischen Zeit. Dann macht sich ein reicher plastischer Schmuck bemerklich: die grossen Stuckreliefflguren von Engeln mit ausgebreiteten Flügeln, angebracht in den Zwickeln zwischen den Bögen der grossen Schiffsarkaden. Auch sticht eine Reihe von Köpfen hervor, welche die Schlusssteine an den Bögen der nördlichen Arkade verzieren. Die Hecklinger Stuckgebilde hat man den merkwürdigen kunstwerthen Stuckreliefen in der Halberstädter Liebfrauenkirche ähnlich finden wollen; die sonst so schönen Engelgestalten aber zeigen eine entschieden spätere, leichtere Technik und gehören wol erst der Zeit des Emporeneinbaues der Kirche (d. h. der Zweithälfte des Dreizehnten) an, wahrscheinlich derselben Periode, in welche die berühmten Skulpturen der goldnen Pforte zu Freiberg, des Altars zu Wechselburg und des Westchores zu Naumburg fallen mögen. (Die Lithografien, welche Puttrich von den Hecklinger Skulpturen gibt, weichen von dem wirklichen Karakter der Urbilder etwas ab.)



Hecklinger Kirche.

Heddernheim, nassauisches Dorf, eine Stunde von Frankfurt am Main entfernt, steht an der Stelle des einstigen *Castrum Hadriani*, welches in diesen Gegenden eine Hauptniederlassung der Römer und von Mainz oder Kastel aus die zweite Station derselben war. (Die mittliegende erste Station ist neuerdings in der Gegend von Hattersheim entdeckt und aufgegraben worden.) Der wichtigste der bei Heddernheim gemachten Alterthumsfunde ist das merkwürdige Mithräum, das man im Museum der Alterthümer zu Wiesbaden aufgestellt hat. Es ist ein grösseres, dem Cult des Mithras gewidmetes Steindenkmal mit Reliefen auf zwei Seiten. Aus letztem Umstand sowie aus einigen andern unzweifelhaften Merkmalen ist nachgewiesen worden, dass die Steinplatte (der Altarstein) drehbar gewesen. Durch den Eifer des

zu Heddersheim wohnenden Frhrn v. Breidbach-Bürresheim wurden 1843 wieder interessante Entdeckungen römischer Alterthümer gemacht.

Heddesdorf bei Neuwied. Auf der Ebene bei Heddesdorf, zum Theil noch auf der Stelle dieses letzten, stand eine bürgerliche Niederlassung römischer Leute, von der man zahlreiche Ueberreste entdeckt hat. Von diesem *Vicus* oder Weiler ging eine Römerstrasse in grader Richtung gegen den Rhein.

Hedingen, Kloster; s. *Sigmaringen.*

Hedlinger, Joh. Karl, ausgezeichneter Münzbildner, lebend 1691—1771. Bericht über ihn im Art. *Schweizerkünstler.*

Hedwig, die Heilige. Sie wird im Nonnengewand, mit Krone und Fürstenmantel neben sich, dargestellt. Bald trägt sie ein Marienbild, bald das Modell einer Kirche. Oft erscheint sie barfüssig, die Schuhe in der Hand tragend. Sie ist Patronin der Polenlande, des Stiftes Lebus und der Städte Bamberg und Frankfurt an der Oder. — Sehr alte Illustrationen der Hedwigslegende liegen in einer Schlackenwerther Handschrift vor. Sie sind 1846 zu Wien publicirt worden unter dem Titel: *Die Bilder der Hedwigslegende. Nach einer Handschrift vom J.* 1353 *in der Bibliothek der P. P. Piaristen zu Schlackenwerth, mit einem Auszuge des Originaltextes und historisch-archäologischen Anmerkungen, herausgegeben von Adolf Ritter v. Wolfskron.* (31 Bl. in Fol. mit 61 Farbensteindrücken. Nur in 200 Exp. gedruckt.)

van Heeda, Vigor, geb. zu Fournes um 1660, † 1708, machte mit seinem porträtirenden Bruder Willem Reisen durch Deutschland und Frankreich, ging aber, als dieser nach Italien weiterschritt, in die Heimat zurück, wo er sich ganz der Malerei des Sächlichen, dem sogen. Stilllebenmalen, hingab. Seine Werke dieser Art sind nicht häufig: nur selten sieht man ein solches Heedastück in einer grössern oder kleinern Galerie.

de Heem, Jan Davidze, * 1604 zu Utrecht, † 1674 zu Antwerpen. Ausgezeichneter Blumenmaler und grösster Fruchtmaler der Holländerschule. Meisterstücke in den Galerien Berlins, Dresdens und Wiens. Im Berliner Museum hebt sich das aus der Reimerschen Sammlung stammende Stück hervor. An der Brüstung eines Fensters, welches Aussicht in eine warmbeleuchtete Landschaft gewährt, befindet sich, mit blauseidenen Bändern befestigt, einerseits ein reiches Gehänge von Weintrauben, Pfirsichen, Aprikosen, Pflaumen, Stachelbeeren, Haselnüssen und Kornähren, andrerseits ein Gehänge von Efeu, rothen und weissen Rosen, und andern Blumen. Hin und wieder belebende Insekten. Bezeichnet: *J. D. de Heem f.* (Auf Holz, von 1′ 2³/₄″ Höhe bei 2′ 2¹/₂″ Breite.) Die sorgfältigste Zeichnung, das feinste Naturgefühl, die grösste Sätte, Kraft und Frische der Färbung, die gediegenste und meisterlichste Ausführung vereinen sich hier, um das Werk zu einem besonders ausgezeichneten Jan Davids zu machen. Unter den Stücken zu Dresden ist jenes karakteristisch, welches der Dichter Mosen eine „Glorifikation des Rheinweins" genannt hat. Wie sein andächtiger Zeit- und Kunstgenosse, der Jesuit Daniel Seghers, das Bild der Madonna mit einem bunten Blumenkranze prachtvoll umhegte, so umkränzte hier de Heem einen Römer Rheinweins in einer Kellernische wie zur Verklärung mit Blumen (Rosen) und schwellenden Früchten, in Vollsaft aufgesprungenen Pfirsichen, Feigen, Pomesinen, Quitten und Mohrenpflaumen, Weizenähren, Mais, Wall- und Lampertsnüssen, Kirschen und Trauben, welche Köstlichkeiten Schmetterlinge umflattern.

de Heem, Cornelis, * 1630 zu Utrecht, Sohn und Schüler Jan Davids. Auch dieser jüngere Heem machte sich geltend; doch ist er als Fruchtmaler nicht mit dem Vater vergleichbar. Vorzüglich gelang ihm die Darstellung von Gefässen und Teppichen; sodann findet man in seinen Stücken Thau und Wassertropfen, Insekten und Vögel mit grosser Wahrheit gemalt. Wer ihn kennenlernen will, kann es in der Pommersfelder Galerie, im Frankfurter Museum und anderwärts. Unter den Stücken zu Frankfurt zeigt das eine Blumen und Früchte nebst einigen Geräthschaften auf einem Tische, — dazu ein Paar Sperlinge, die auf einer Weinrebe sitzen.

Heemskerk; die Künstler dieses Namens s. im Art. *Niederländische Kunst.* (Ueber Egbert van Heemskerk kurze Notiz im Art. *Harlemer Künstler. VI.* 440.)

Heerberg, Dorf im Württembergischen Oberamt Gaildorf. In der im J. 1400 erbauten Kapelle daselbst befindet sich ein bedeutendes Altarwerk von Bartholomäus Zeitblom. In der Mitte Maria mit dem Kinde und Magdalena, beinahe Lebensgrösse in Holz geschnitzt und vergoldet. Die beiden Flügelthüren zeigen auf den innern Seiten, links die Anbetung der Hirten, rechts die Darstellung im Tempel. Die Aussenseiten stellen die Verkündigung dar. Auf der Altarstaffel sind Christus und die Apostel in Brustbildern auf Goldgrund. Die Hinterwand dieses Altars enthält

in Wasserfarben, das Schweisstuch von zwei Engeln gehalten und zwischen reichen Arabesken, das Bildniss des Malers mit einem Schriftband in dessen Hand: Das Werk hat gemacht Bartholme Zeitblom maler zu Vlm 1497. Das Ganze ist ein durch Zartheit und Anmuth der Behandlung, Charakteristik der Köpfe, Reinheit des Faltenwurfs und glänzende Farbenpracht ausgezeichnetes Werk. Dasselbe ist sehr gut abgebildet und von dem Verein für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben herausgegeben. *C. B.*

Heerdt, Kristian, zu Düsseldorf geschulter Landschafter aus Frankfurt am Main, welcher dieselbe romantische, stimmungslandschaftliche Richtung, wie sie Heinrich Funk und Wilhelm Pose eingeschlagen, verfolgt und gleich Andern aus dem Kreise dieser Meister als Nachahmer auftritt. Im J. 1852 erfreute auf den Ausstellungen seine sehr fleissige Schilderung „rheinischer Architektur". Zu Frankfurt, wohin er sich zurückgewandt, brachte er 1854 ein grösseres Bild, die Darstellung eines „Kirchhofs", zur Ansicht des Publikums. Man hatte die Composition des Bildes wie die Behandlung der Farbe nur zu rühmen. Ein andres gleichzeit ausgestelltes Bild, ein Motiv aus dem Taunus, und zwar aus dem reizenden Kronberg, behandelnd und mit Figuren staffirt, liess inzwischen im Farbenbezug etwas mehr Wärme wünschen.

de Heere, Lucas, niederländischer Maler, der zur Zeit der Königin Elisabeth in der englischen Hauptstadt bildnisste. Er war mit Cornelis Ketel der Beliebteste der damals zu London thätigen Niederländer, die einen grossen Rivalen an dem aus Italien berufenen Federigo Zucchero bekamen.

Heerschop, s. *Herschop*.

Hefäst, s. *Hephästos*.

Heffenmenger, Hermann, ein altkölnischer Maler, der nach urkundlichem Erweis um 1372 in Blüte stand. Er war noch, wie aus den Schreinsbüchern hervorgeht, 1386 am Leben.

Heffter, Dr. Mor. Wilh., Professor am Brandenburger Gymnasium, hat den Freunden vaterländischen Alterthums eine werthvolle Publikation gebracht unter dem Titel: *Brandenburg und seine Alterthümer. Zur 900jährigen Jubelfeier der Gründung des Brandenburger Bisthums, am* 1. *Oct.* 1849. *Mit einer Ansicht des Domes und einem Grundriss der Stadt. Brandenburg, Ad. Müller.* 1850. (124 S. in Zwölft.) Das letzte Ergebniss gründlicher historischer und antiquarischer Forschungen und Studien und gewissermasen die Ergänzung von Heffters „Geschichte der Stadt Brandenburg" (1840) und der Herausgabe der Rochowschen geschichtlichen Nachrichten von Brandenburg und dessen Alterthümern. Trotzdem, dass sie zu diesen Werken ergänzend tritt, bildet die Schrift ein Ganzes für sich, ein Wegweiser für die Besucher der Stadt, der in seinem ersten Theil eine allgemeine Uebersicht, in seinem zweiten geschichtliche Nachrichten und eine spezielle Beschreibung der Alterthümer mit genauester Berücksichtigung nicht blos des Domes, sondern auch aller übrigen Kirchen bietet.

v. Hefner, Jacob Heinrich, geboren zu Aschaffenburg im J. 1811, Sohn des ehemalig kurmainzischen, später baierischen Staatsraths v. H. Schon in früher Jugend äusserte sich bei ihm eine Vorliebe zum Zeichnen, obgleich er bereits in seinem 5. Jahre das Unglück hatte, durch einen Sturz den rechten Arm zu verlieren. Sein Eifer für die zeichnenden Künste und Kunstgeschichte wurde besonders durch eine im Besitze seines Vaters befindliche Gemälde- und Kupferstichsammlung angeregt, dass er sich vorzugsweise mit Zeichnen beschäftigte und später die Kupferstiche von Dürer und seiner Nachfolger eifrig sammelte, wozu demnächst auch Waffen und sonstige mittelalterliche Gegenstände traten. Vom J. 1833 bis 39 leitete er unentgeltlich den Unterricht im Zeichnen in der polytechnischen Anstalt seiner Vaterstadt, wofür ihm, als Anerkennung seines verdienstlichen Wirkens, von Seiten der baierischen Regierung der Titel und Rang eines k. Professors verliehen wurde. Während dieser Periode wurden mehrere Blätter, meistens nach ältern Meistern, von ihm radirt. Im J. 1840 unternahm er, auf Anregung des kunstsinnigen Generals von Radowitz, die Herausgabe eines Trachtenbuchs des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen, Fol., Mannheim bei Hoff, wozu er anfänglich mehrere Platten selbst radirte, was jedoch bald wegen den von ihm selbst besorgten Zeichnungen, Beschreibungen, Studien etc. als zu zeitraubend aufgegeben und der Stich dem unmittelbar unter seinen Augen arbeitenden geschickten Kupferstecher *C. Regnier* völlig anvertraut blieb. Dieses für den Historienmaler wie für den Geschichtsforscher wegen seiner authentischen und bisher nicht edirten Darstellungen unentbehrliche Werk (Proben daraus in d. W. Bd. III. S. 577: der Eulenspiegel; Bd. IV. S. 197—98: Frauentrachten nach Holbein, S. 160: Grabmal Günthers von Schwarzburg), welches bald nach Erscheinen der ersten Hefte beson-

dern Beifall fand und nach dem Ausspruche Kuglers und der archäologischen Gesellschaft in London als eine Fundgrube von Denkmälern des Mittelalters in Deutschland und als das beste derartige auf dem Continent erschienene Werk erklärt wurde, sind bis jetzt 50 Lieferungen, jede mit 6 Kupfertafeln und beschreibendem Text, erschienen. Seit zwei Jahren durch die Zeitereignisse verzögert, wird dasselbe, nunmehr in dem Verlag der Schmerberschen Buchhandlung in Frankfurt, ununterbrochen fortgesetzt werden und mit der 70. Lieferung in kurzer Zeit beendigt sein, da das gesammte Material bereit liegt. Während der Herausgabe dieses umfangreichen Werks unternahm der Verfasser zugleich noch ein grosses in seiner Art einziges Prachtwerk für den ihm befreundeten Baron von Fechenbach zu Laudenbach. Es ist dies ein gemaltes Geschlechtsbuch oder eine Art von Familienchronik des Fechenbachschen Geschlechts, vom J. 1214 an bis zur Gegenwart, in 400 miniaturartig ausgeführten Blättern in Fol., worauf die Biographien mit den Wappen, Bildnissen, Besitzungen, Medaillen, Grabsteinen etc. dieser Familie in allen ihren Verzweigungen, mit den reichsten Randverzierungen im Styl der verschiedenen Jahrhunderte, vorkommen. Im J. 1847 wurde gemeinschaftlich mit C. Becker die Herausgabe der „Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance“ (Fol., Frankfurt bei Schmerber) unternommen. Dieses Werk, welches blos nichtedirte, mit höchster Treue dargestellte Gegenstände der Vorzeit enthält, erscheint ebenfalls in Lieferungen von 6 miniaturartig ausgemalten Kupfern und erläuterndem Text; der Stich dieses Werks ist dem geschickten Stecher J. Klipphahn übertragen, welcher als Zeichner durch Hefner gebildet wurde. Die Herausgabe eines nicht minder bedeutenden Prachtwerks, das bisher gänzlich unbekannt gewesene Turnierbuch, die Ritterspiele des Kaisers Max I. u. a. darstellend, nach der eigenhändigen Aufschrift von Hans Burgkmair in Wasserfarben gemalt und mit Gold und Silber überhöht, gr. Fol., im Besitze des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, wurde im J. 1848 begonnen. Bis jetzt sind 6 ausgemalte Tafeln mit dem trefflich im Styl der Zeit componirten Titel, worauf das Bildniss des Kaisers, vollendet. Das Ganze erscheint ebenfalls im Verlag der Schmerberschen Buchhandlung. Das neueste Unternehmen ist die Herausgabe eines Werks im Auftrage des Grossherzogs von Hessen: „die Burg Tannenberg und ihre Ausgrabungen.“ Diese Burg, ein den Dynasten von Kronenberg zugehörig gewesenes Raubschloss an der Bergstrasse, unweit Zwingenberg, wurde schon 1399 zerstört und nicht wieder auferbaut. Die im J. 1849 unter dem Brandschutte aufgefundenen Gegenstände sind um so interessanter und belehrender, als sie nicht aus einer jüngern Zeit als jene der Zerstörung der Burg, herrühren können. Sie bestehen in Waffen mancherlei Art, zwei Helmen, Rüstungstheilen, Sporn, Pferdegeschirren, Handwerksgeräthen, Gefässen von Thon und Bronze, schön verzierten Ofenkacheln und figurirten Fussbodenplatten von gebrannter Erde. Die auf 12 Kupfertafeln kl. Fol. abgebildeten Gegenstände sind von Hefner gezeichnet und beschrieben. Eine historische Beschreibung der Burg und ihrer Zerstörung ist durch den Dr. J. W. Wolf auf urkundlichen Grundlagen gegeben worden. (Dies Hefner-Wolfsche Werk erschien 1850 im Schmerberschen Verlag.)

Dieser um die Kunde der deutschen Vorzeit so verdiente Künstler und Kunstfreund besitzt eine kleine, jedoch auserwählte Sammlung von Kunstwerken und Alterthümern, deren bereits Waagen in seinen Kunstwerken und Künstler in Deutschland, Th. I. S. 390, Leipzig 1843, gedenkt. Als besonders merkwürdig sind hier hervorzuheben: einige wohl erhaltene Rüstungen, worunter eine vorzüglich schöne und seltene aus der Mitte des 15. Jahrhunderts; ein in Eisen geschnittener Degenknopf mit vielen Figuren in der Art des Benvenuto Cellini; mehrere schöne Miniaturbücher und alte gewirkte Teppiche; das miniaturartig von Hans Mielich um 1550 gemalte Buch, die Kleinodien in 30 Blättern darstellend, welches der baierische Herzog Albrecht V. und seine Gemahlin Anna von Oesterreich besass. Ein anderes hiezu gehöriges Werk dieses Meisters besitzt die k. Bibliothek zu München. Ausserdem noch eine reiche Sammlung von Costümen in Zeichnungen, Kupferstichen etc. und einige interessante Originaltrachten der deutschen Vorzeit. *C. B.*

Seit dieser Artikel (vor etwa fünf Jahren) geschrieben worden, hat sich manches zum Nachtrag angesammelt. Zuvörderst muss bemerkt werden, dass Jakob Heinrich v. Hefner seit 1852 zu München lebt, wo er 1853 zum Conservator der vereinigten kön. Sammlungen ernannt ward. Ferner hat der Biografirte einen Namenszuwachs erhalten durch die 1854 erfolgte Verleihung des Beinamens Alteneck. Somit bezeichnet er sich in seinen nunmehrigen Publikationen als Hefner-Alteneck. Dann ist die Betheiligung zu erwähnen, welche Hefner wenigstens am ersten Hefte der *Alterthümer und Kunstdenkmale des bairischen Herrscherhauses* hat. Der Reich-

thum der an vielen Orten zerstreuten Schätze des Alterthums aller Art, welche sich lediglich auf die Geschichte des Wittelsbacher Hauses beziehen, veranlasste bekanntlich König Maximilian II., die Herausgabe dieses Werks anzuordnen, in welchem durch Abbildung wie Beschreibung das Wichtigste gegeben werden soll. Freiherr v. Aretin erhielt den Auftrag zur Herausgabe des Werks, wofür das Stillfriedsche Denkmälerwerk des Hauses Hohenzollern als Vorbild diente. Der artistische Theil wurde, laut ersten Prospekts, in die bewährte Hand Hefners gelegt, der bereits bei der Germanistenversammlung im Sept. 1853 eine Anzahl für dieses Werk gefertigter Zeichnungen vorzulegen und zu erläutern Gelegenheit fand. Das erste in den Kunstgaben höchst befriedigende Heft (gr. Royalfolio) erschien zu München 1854. Leider verlautete nach Erscheinen dieser Lieferung, dass Hefner-Alteneck, der treffliche Zeichner der meisten Blätter derselben, dem so ausgezeichnet begonnenen Unternehmen seine fernere Theilnahme entzogen habe.

v. Hefner, Dr. Josef, bairischer Professor, Autor des 1852 zu München in dritter Auflage erschienenen Forscherwerks: *das römische Baiern in seinen Schrift- und Bildmalen.* (Mit acht lith. Taf. in Grossfolio. Text in gr. Acht. XI und 412 S.)

v. Hefner, Dr. Otto T., Wiederherausgeber des *grossen und allgemeinen Wappenbuchs weiland J. Siebmachers.* Die neue Auflage (bei Bauer und Raspe zu Nürnberg) ist eine reich vermehrte und vollständig geordnete. Otto v. Hefner, der sie in Verbindung mit Mehren herausgibt, begleitet sie mit heraldischen und historisch-genealogischen Erläuterungen. Die Lieferungen begannen mit dem J. 1854 und folgen sich rasch. Die erste enthält auf 22 Tafeln die Wappen der Länder und Souveräne von Oesterreich, Preussen und Baiern. In der zweiten findet man 240 Wappen gräflicher Häuser des Königreichs Baiern, nebst genealogisch-heraldischen Notizen. Die dritte bringt 400 Wappen bürgerlicher Geschlechter, nebst Familiennotizen. In der vierten finden wir die jetzigen und frühern Wappen der Fürsten und Lande des Königreichs Sachsen, der sächsischen Herzogthümer und des Königreichs Wirtenberg.

Hegesias oder Hegias, ein athenischer Bildner, welchen Plinius als Zeitgenossen des Kritios und Nesiotes unter Olymp. 84 anführt. Pausanias nennt Hegias dem Ageladas und Onatas gleichzeitig. Bei Lukian aber finden wir den Hegesias als Künstler der alten Schule wieder in Verbindung mit Kritios und Nesiotes genannt, und bei Quintilian wird er auf die gleiche Stufe der Kunst mit Kallon und vor Kalamis gestellt. Alle diese Nachrichten stimmen in Betreff der Zeit, des Karakters und der Genossenschaft gut überein. Plinius erwähnt von ihm eine Bildung der Athena (Minerva), eine andre des Pyrrhos (den er aber fälschlich als den König bezeichnet, während nur an den Sohn des Achill zu denken ist), sodann Bildungen junger Wettreiter, nämlich der Dioskuren. Die Statuen des Kastor und Polydeukes (*Castor* und *Pollux*) von dieses Hegias Hand waren nachmals von den Griechenland und seine Schätze in Beschlag nehmenden Römern nach Rom entführt und dort vor dem Tempel des Juppiter tonans aufgestellt worden. Dass Hegias der Lehrer des Pheidias gewesen, ist durch neueste Forscher im Gebiete althellenischer Kunstgeschichte (vornehmlich durch Heinrich Brunn) zur Wahrscheinlichkeit gebracht worden. Den Stil der Hegiaswerke karakterisirt Quintilian übereinstimmend mit der Stelle bei Lukian: *Duriora et tuscanicis (signis) proxima Callon atque Egesias.*

Hegewald, Zacharias, mit Sebastian Walther der Genannteste der unter Nosseni geschulten sächsischen Bildner, die unter Kristian II. und Johann Georg I. thätig waren.

Heggbach bei Biberach. Kunstwerke im Kloster: beschrieben im Art. *Germanische Bildkunst* (IV. 584). *R.*

Heggen bei Attendorn im gebirgigsten Theile Westfalens gelegen, besitzt eine unscheinbare Dorfkirche vermuthlich aus dem Ende des 12. Jahrh., deren drei fast gleich hohe Schiffe die in dortiger Gegend häufige höchst bemerkenswerthe Art der Ueberdeckung haben, dass an die mittleren Kreuzgewölbe sich in den Seitenschiffen muschelförmige Gewölbe nach Art halber Kreuzgewölbe schliessen. (Das Nähere über diese Construktion in *Lübke's* Werk über die westf. Kunst.) Die Bildung der Pfeiler ist ungemein roh, die ganze Anlage schmucklos; Hauptapsis kreisförmig, während die Seitennischen in der Mauer liegen. Reste von Wandmalereien erscheinen unter der Tünche an Apsis, Pfeilern und Gewölben. Die Kirche besitzt ein kupfernes Weihrauchsfass in den einfachen Formen des älteren romanischen Styles. *W. L.*

Hegi, Franz, Züricher Kupferstecher, * 1774. Er ist unter den Repräsentanten der Aetz- oder Tuschmanier (Aquatinta) Veteran geworden. Die Zahl seiner Blätter

gleicht der des Vögelschwarmes im Frühling. Eine Biografie dieses Stechers, der zugleich ein tüchtiger Bautenzeichner war, haben die *Züricher Neujahrsblätter auf d. J.* 1851 gebracht. (Beitrag von der Künstlergesellschaft, 12 S. mit Porträt.)

Hegias, s. *Hegesias.*

Hehlen in Westfalen, älteres, vom Grafen Friedrich von der Schulenburg erbautes Schloss mit runden Thürmen, deren Bedeckung in Form einer hohen Glocke erscheint.

Heicke, Josef, ein Nachfolger Gauermanns. Obgleich er sein Vorbild beiweitem nicht erreicht, entwickelt er in seinen Thierstücken indess gar manche Schönheiten, sowie er mit einem virtuosen Vortrage viel Effekt macht. Eine vor länger denn zehn Jahren vollführte Reise nach Aegypten hat ihm Gelegenheit geboten, vielfache Studien daselbst zu sammeln. Nach seiner Rückkehr nach Wien, etwa um 1845, schienen Darstellungen ägyptischer Kaffeehäuser, Karawanen u. s. w., worin er Menschen, Pferde und Kamele mit gleichem Geschick vorführte, seine Lieblingsgegenstände zu bilden. 1850 finden wir ihn wieder genannt bei Gelegenheit der Wiener Ausstellung. „Ausser Gauermann", hiess es in kurzer Andeutung im D. Kunstblatt, „haben Ranftl, Heicke und Swoboda Thierstücke ausgestellt, von welchen die Ranftl's und Heickes mit einer in gewissen Kreisen gern gesehenen Eleganz vorgetragen sind."

v. Heideck, Karl Wilhelm, genannt Heidegger, jetzt bairischer Generalleutnant, * 1788 im Lothringischen, entstammt einem alten helvetischen Geschlechte und ward schon in der Kindheit mit dem Kriegsleben bekannt, da sein Vater in Waffendiensten stand. In Zweibrücken besuchte er das Gymnasium, wo er am Eifrigsten — das Zeichnen betrieb. Als er 1801 in die Münchener Militärakademie trat, war er bereits selbst im Aquarell- und Guaschmalen geübt. Während seiner vielen Feldzüge (1805 und 6 gegen Preussen, 1809 gegen Oesterreich und Tirol, und unmittelbar nachher in Spanien), dann auf seinen Reisen nach England und zum Wiener Congress, sowie bei seinem Aufenthalte zu Salzburg, wo er als Grenzkommissar verweilte, hatte er tausendfältige Gelegenheit, seinen scharfen lebendigen Blick an der Auffassung der verschiednen Natur- und Menschenformen zu bereichern. So sammelte er, die günstigen Stunden benutzend, den vielseitigsten Stoff für spätere Darstellungen. Zehn Jahre widmete er zu München einzig der Malerei. Es war im J. 1816, als er die Uebungen im Oelmalen begann. Mit ausdauerndem Fleiss überwand er die Schwierigkeiten und bald bewegte er sich frei in dieser Technik. Bis Ende des J. 1825 hatte er schon gegen siebzig Staffeleibilder vollendet. Theils waren es Scenen aus seinen reichen, so manchfaltigen Lebensanschauungen, theils Landschaften ernsten oder heitern Karakters, malerische Felsenthäler oder anmuthgesegnete Ebenen, mit Figuren im Vorgrunde und den klar jede Tag- oder Jahrzeit bezeichnenden Luft-, Licht- und Pflanzenerscheinungen. Landschaft und Handlung, aus der Menschen- oder Thierwelt (aus letzter liebt er vor allen die Pferde), hat er immer auf's Innigste, zu wechselseitiger Ergänzung, miteinander verbunden. Seine Gruppen sind lebendig und von gefälliger Anordnung.

Eine neue Welt zu lebendigen Schilderungen eröffneten sich ihm während seines Aufenthaltes in Griechenland, wohin er zuerst aus freiem Antriebe im J. 1826 als Philhellene gegangen war. Er nahm dort am Kampfe des Jahrhunderte lang geknechteten Volkes, des verelendeten Trägers des edelsten geschichtlichen Völkernamens, gegen die Türken theil, wobei er die verschiedenartigsten Aeusserungen des kriegerischen, öffentlichen und häuslichen Lebens dieser doppelt interessanten Nation, die nach Freiheit rang, zu beobachten Gelegenheit hatte. Im J. 1832 betrat er zum Zweitenmal den Hellenenboden, diesmal als Mitglied der Regentschaft des neugebildeten Königreichs, in welcher Eigenschaft er mehre Jahre dort verweilte. Seitdem schilderte er mit Vorliebe belebte Scenen aus Griechenland, vornehmlich die Kämpfe des zur Freiheit erwachenden Volkes. Kein köstlicherer Stoff konnte sich dem Maler bieten als das freie Leben der sonnverbrannten, beständig gerüsteten und kampffertigen Palikaren in ihrer so reichen als eigenthümlichen Tracht. Hier lagern sie auf den Ruinen einstiger Hellenengrösse; hier vergnügen sie sich an Lautenspiel und Tanz; dort sind sie im glühenden Streit mit den Türken geschildert: diese zu Ross anstürmend, mit dem Krummsäbel und mit Pistolen angreifend, die Palikaren aber zu Fuss mit den langen Feuerröhren sich vertheidigend. Auf einem andern Bilde sind Palikaren und Philhellenen (letzte von sehr verschiedner Landsmannschaft) im Lager vor Athen in bunter Mischung traulich zueinandergesellt und mannigfach gegruppt. Dann sehen wir den türkischen Angriff einer griechischen Verschanzung, heissen Kampf, glühende Vertheidigung, wo die Massen und einzelne Gruppen und Gestalten die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, theilen und wieder

vereinigen. Oder wir schauen ein Gefecht zwischen griechischen und türkischen Reitern; oder wir blicken ins Leben der Piraten, wie sie auf Beute lauern oder wie sie verfolgt in eine Bucht flüchten.

Heidecksburg, Bergschloss bei Rudolstadt. Es ist zwar nicht in einem bestimmten und schönen Stile und auch nicht nach einem Plane erbaut, doch imponirt es durch seine bedeutende Grösse. Im Schlosse selbst, vonwo man reizende Aussicht gewinnt, macht sich ein grosser roccocoverzierter Saal samt einigen nicht unwerthen Gemälden bemerklich.

Heidegger, s. *v. Heideck.*

Heidel, Hermann, ein von Köln gebürtiger, in der Schwanthalerschule zu München gereifter Bildhauer, der vornehmlich durch Werke, wozu ihm die antike Welt Stoff geboten, seinem Namen Anerkennung verschafft hat. Von München siedelte er 1839 nach Bonn über, vonwo er sich 1842 nach Berlin begab. Die Berliner Wirren des bekannten Jahrs trieben ihn wieder nach Bonn, doch kehrte er 1850 nach Berlin zurück, wo nun seine Werkstatt für die Zukunft begründet scheint. Noch vor Ablauf des J. 1850 erschienen im Franz Dunckerschen Verlag zu Berlin seine *Umrisszeichnungen zu Göthes Ifigenie auf Tauris,* in Stichwiedergabe durch H. Sagert. Die beifällige Aufnahme dieser Umrisse war eine verdiente, denn sie zählen zu dem Schönsten, was auf diesem Gebiete geleistet worden. (Die acht Tafeln, in Querfolio, enthalten „den Sturz des Tantalus", den „Abschied des Agamemnon", die „Opferscene auf Aulis", wo die schon am Altar niedergesunkene Tochter Agamemnos durch Artemis mit einer Hindin vertauscht und in Aeolus' Geleite entführt wird; die „Mordung des Agamemnon", der, heimgekehrt von Troja's Zerstörung, nach dem Bade durch Klytämnestra in ein Gewand verstrickt und durch den Buhlen Aegystheus erschlagen wird; den „Mord der Klytämnestra" durch den Sohn Orest, über welchem aus dem vergossenen Mutterblute die Furien aufsteigen; die „Flucht des Orest", der am Arme seines Pylades den Tempel des delfischen Apollo erreicht; das „Zusammentreffen des Orest mit der Ifigenie" am Altare der taurischen Artemis; endlich die „Heimkehr der Ifigenie", die als Priesterin der taurischen Artemis durch König Thoas unwillig entlassen wird samt den gefangenen Fremdlingen Orest und Pylades, die in Missverständniss des delfischen Apollspruchs das Bild seiner Landesgöttin zu entführen versucht hatten. Nachdem Orest erkannt, dass Apoll nicht die Artemis, sondern Ifigenie gemeint habe, als er ihm die Schwester von Tauris in die Heimat rückzubringen befahl, tritt Ifigenie im Augenblicke des Scheidens versöhnend zwischen Gastfreund und Bruder.) Nach diesen scenischen Entwürfen zur Göthischen Dichtung schritt Heidel zur statuarischen Bildung einer Ifigenie auf Tauris. Die Anregung dazu gaben wol die schönen Götheverse:

Denn ach, mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend.

Die Priesterin der taurischen Artemis lehnt an ein Felseneck, den einen Fuss sanft über den andern geschlagen; ihren linken Ellbogen stützt der Stein; der rechte Arm liegt, das priesterliche Gewand fester anziehend, quer über der Brust. Die ganze zusammengenommene, doch nicht ängstlich gepresste Haltung krönt der schöne, ein wenig aufwärts in die Ferne blickende Kopf, dessen Ausdruck tiefe und stille Sehnsucht verräth. Zu Füssen Ifigeniens tritt ein kleines streng hieratisches Bild der Artemis, ihrer Retterin, wie vom Hausaltar des heimischen Herdes genommen, aus dem Felsen hervor, zur Andeutung und Ausserzweifelsetzung, wer hier gemeint sei. Die Behandlung des Kopfes sowie der Gewandung zeugt von einem Künstler, der die Antike eifrig studirt hat. Nicht minder liegt jene befestigte Ruhe, welche die alten Bilder auszeichnet, jene Einfachheit, die alles Kleinliche fernhält, über der Arbeit ausgebreitet. Und doch hat der Künstler verstanden, als den vollen Ausdruck der Situation das Gefesselte, Festgebannte, zugleich mit dem tiefen nach Befreiung drängenden Zug in jeden Theil der Statue hineinzulegen, sodass aus jedem und von allen Seiten der beabsichtigte künstlerische Gedanke anspricht. Das ist nicht bloses Heimweh, das ist das tiefere Gefühl einer heroischen Seele, deren Schmerz nicht ohne Erhebung, deren Sehnsucht nicht ohne Zuversicht ist. Auch wer von Dicht- oder Tonwerken oder von mimischen Darstellungen her eine bestimmte Vorstellung von einem Ifigenienbilde sich angeeignet, wird bei Anblick dieser Statue sich überrascht fühlen, denn sie ist durchflutet von poetischem Rhythmus und musikalischer Harmonie, sie hat Seele und Leben, und der kühle Seewind, der über das feine Gewand streift, berührt einen griechischen Körper. (Vergl. das Referat in Nr. 20 des D. Kstbl. 1852.) Die Ifigenienstatue, 4' hoch in Marmor ausgeführt, ist Eigenthum Friedrich Wilhelms IV., der das Werk für Charlottenhof bestimmte. — Gleich-

zeitig sah man in Heidels Werkstatt den schönen Entwurf zur Gruppe des blinden, von der Tochter Antigone geführten Oedipus. Die zwar innerlich gebrochene aber gewaltige Heldengestalt des vom Schicksal geschlagenen Königs hat die Rechte um den Nacken des Kindes gelegt, indess der Stab in der Linken seinen majestätischen, wenig verhüllten Gliederbau stützt. Das schwergetroffene Haupt ist ein wenig gesenkt, hat aber, wie die ganze Figur, in seinem Bau etwas vom olympischen Herrscher. Weich und fest zugleich, mit aufgerichtetem Haupt, schmiegt sich ihm die treue Tochter an.

Inzwischen hat Hermann Heidel durch eine grössere Gruppenkomposition bewiesen, wie vortrefflich und ausdrucksvoll er auch mittelalterliche Vorwürfe zu behandeln versteht. Im Mai 1852 vollendete er eine 12′ lange, 5½′ hohe Superporte, bestimmt für das Martinsstift zu Erfurt. Die Form des Darstellungsfeldes ist die eines Kreissegments. Die Composition veranschaulicht den weltgeschichtlichen Moment, wo Martin Luther seine Theses an die Schlosskirche zu Wittenberg anschlägt. Immitten des Bildwerks die Kirchenthür. Der Reformator hat soeben den denkwürdigen entscheidenden Schritt gethan: er steigt die Stufen, die zur Thür führen, wieder herab. Man findet die ganze Festigkeit des Mannes, aber auch seinen geistigen Kampf und das Bewusstsein von der hohen Verantwortlichkeit seiner That in Haltung und Antlitz zu Ausdruck gebracht. Zu seiner Rechten (links für den Beschauer) erscheint Tetzel mit karakteristischer Umgebung, während sich zu seiner Linken Anhänger der Kirchenreinigung gruppen. Unter ihnen bemerkt man, Luthern zunächst, den sanften Melanchthon, angelehnt und in nachdenklich sinnender Stellung, als erwäg' er die möglichen Folgen. Diese von seinem streitfertigen Geistesgenossen so verschiedne Natur ist vom Künstler nicht minder glücklich, ja fast noch karakteristischer wiedergegeben. Vor ihm macht ein holdseliges Maidlein, das eben sittig ihr Scherflein in den Opferstock legen will, Gruppe mit einem enthusiasmirten Studenten, der sie davon abzuhalten sucht. Weiter rechts zeigt sich Huttens Kraftgestalt. Ein Bauer, der mit der Geberde der Aufregung heranschreitet und den ein Patrizier zu besänftigen sucht, schliesst diese Seite ab, als ein Hindeut auf die Bauernkriege, welche der Reformation zur Schattenseite wurden. — Die Gruppen der andern Seite des Bildwerks werden durch den Ablasskrämer, mit welchem eben ein kaiserlicher Kriegsmann unwürdigen Handel abschliesst, durch Mönche, einen Knaben, der auf einer Stange das Papstwappen, die Schlüssel, trägt, und andre karakteristische Figuren gebildet. Auch in diesen, wie in den Gestalten der ersterwähnten Seite, herrscht lebendige ausdrucksvolle Individualisirung, welche durch das geschichttreue Kostüm und durch wirksame Gegensätze unterstützt wird. Anordnung und Durchführung des Ganzen zeugt von einer sehr regen künstlerischen Gestaltungsfähigkeit, die ihren Gegenstand in gesunder realistischer Auffassungsweise wiederzugeben weiss. (Nach dem Bericht in Nr. 21 des D. Kstbl. 1852.) Eine Vervielfältigung dieser schönen und wirkungsreichen Composition erschien sehr bald im Franz Dunckerschen Verlage. [*Luther, die Thesen an die Schlosskirche zu Wittenberg anschlagend. Nach dem für das Martinsstift in Erfurt bestimmten Relief v. Herm. Heidel lithogr. von Pietsch.*]

Im Beginn des J. 1855 sah man in der Berliner Werkstatt Heidels einen neuen Entwurf zur statuarischen Gruppung des Oedipus mit der ihn führenden Antigone. Der blinde König lehnt sich leicht mit dem einen Arm auf seine Tochter, die Hand des andern trägt den Stab, den er nunmehr als ein gesenktes Zepter, aber immer noch mit Hoheit trägt, sowie sein Haupt nur gelind sich vorneigt auf den stolzen königlichen Schultern. Neben ihm schreitet Antigone mit seitwärts gewandtem, wie in die Ferne spähendem Antlitze. Die glücklichste Mischung von Entschlossenheit und Schmerz ist in ihrem Kopf ausgedrückt; ein sehr wolthuender edler Faltenwurf umspielt diese energische Weiblichkeit. Ueber der ganzen Gruppe liegt klassischer Hauch. Besonders angenehm wirkt der Zusammenklang des äusserlichen Baues derselben mit ihrer Bedeutung, ihrer Idee. Die ganze Struktur zeigt auf ersten Blick: hier wankt ein Hilfsbedürftiger und wird gestützt. — Ausser diesem Entwurf interessirte gleichzeitig in der Künstlerwerkstatt ein sehr hübsch erfundnes und komponirtes Relief, darstellend den Aesop, der dem Volk seine Fabeln erzählt. Immitten auf einem beschatteten Erdhügel, der eine Quelle gebiert, sitzt der sinnreiche Fabeldichter und lässt die Thiere vernünftig sein. Von beiden Seiten strömt hörbegieriges Volk herbei. Von der einen das Landvolk mit unverholener Neugier und mit den materiellen Zeichen seiner Gunst, den Gaben des Feldes und der Viehzucht; von der andern aber nahen sich neben einem Poeten, der mit seiner Leier nah bei dem schalkhaften Kollegen platzgenommen und dessen Einfälle still bewundert, die Vornehmern, zu welchen der Ruf des originellen Mannes gedrungen. Auch eine Hetäre hat sich auf stolzer Biga heranfahren lassen; es kom-

men sogar die Hüter und Verwalter der Weisheit. Lorberkränze werden von dieser Seite als idealere Huldigung gespendet.

Heidelberg. — Schon Oswald von Wolkenstein, ein Sänger der spätern Ritterzeiten, hat dieser Stadt, die er auf seinen Reisen berührte, mit schönem Lobe gedacht. Eins seiner Lieder hebt an:

Ich rüem dich, Heidelberg!

Die an so glücklicher Stelle erbaute Neckarstadt hat etwas Ideelles an sich. Man darf vielleicht sagen, sie sei im Kleinen, was Salzburg im Grossen. Die örtlichen Verhältnisse beider Preisstädte gleichen sich, nur der Maasstab ist verschieden. Die Neckargegend von Heilbronn her trägt zwar grösstentheils denselben landschaftlichen Karakter an sich, den wir an Heidelberg bewundern; hier aber wird der Reiz durch das Auslaufen der Berge und das Hinaustreten des Flusses in die Ebene bedeutend erhöht. Dass dieser Reiz vollends zur Erregung einer hinreissenden Bewundrung sich steigert, erklärt sich nicht aus eigenthümlichen Naturverhältnissen, sondern aus dem, was die Menschenhand, absichtlich und zufällig, hier gethan. Die hehre Ansicht eines umfangreichen Schlosses in Ruinen, mit der glücklichsten Wahl auf einen Bergvorsprung hinausgerückt, durch Pracht und Grösse das Gefühl, durch Manchfaltigkeit und überraschende Vertheilung seiner Bestandtheile die Sehkraft und die Fantasie bewältigend, wirkt für sich allein wie eine Mahnung an Zauber und an Feen. Wenden sich sodann die Blicke nach der Stadt, so strengen sie sich vergebens an, das Bild des Ganzen sogleich in den passenden Rahmen zu fassen. Zwischen den Bergen und an den Gestaden des Flusses sind die schmalen Räume mit Gebäuden so dicht und in solcher Dehnung ausgefüllt, dass dem Auge die Ruhepunkte fehlen. Auf dieser Fülle von Gegenständen, bei welcher die Sonderung erschwert ist, und auf ihrer heitern und belebten Hinstellung, wodurch die Zusammenfassung bildlichen Reiz erhält, beruht das Wunderwirkende der Heidelberger Ansicht, die vom Schlossaltan und den dortigen Promenadepunkten mit Vortheil, mit dem grössten Genuss aber auf dem sogen. Filosofenwege gewonnen wird.

Heidelberg und Freiburg sind die Preisstädte des Badnerlands, die um den Vorzug der Lage und Umgebung wetteifern. Die Urtheile sind aber in diesem Punkte so verschieden, dass ein gemeingiltiges schwerlich aufkommen wird. Wer nur vom Ueberraschenden und Seltsamen sich bestimmen lässt, wird Heidelberg vorziehen, während gewiss Freiburg den höhern Preis erringt, wenn als bezeichnende Schönheitsmerkmale einer Landschaft grössere Manchfaltigkeit und zugleich allseitig ebenmäsige und gefällige Partienvertheilung angenommen werden.

Heidelberg muss schon in der Zweithälfte des 12. Jahrh. nicht ganz unbedeutend gewesen sein, da der Pfalzgraf Konrad († 1192), welcher die Pfalz von seinem Bruder, Kaiser Friedrich dem Feuerbart, zu Lehen erhalten, bereits dort residirt hat. Zu ihrer nachmaligen Bedeutung gelangte die Stadt aber erst, seitdem die Pfalzgrafen aus dem Hause Wittelsbach dieselbe zu ihrem Sitz erhoben. Der erste dieses Hauses, der von Kaiser Friedrich II. mit der Pfalz belehnt, im J. 1225 vom Bischof zu Worms, dem damaligen Lehnsherrn Heidelbergs, auch dieses zu Lehen empfing, war der Herzog Ludwig in Baiern. Bis zum J. 1392 nahm die Stadt nur den obern, unterhalb des König- oder Kaiserstuhls liegenden Theil des heutigen Heidelberg ein. In diesem Jahr aber erweiterte Pfalzgraf Rudolf der Aeltere die Stadt dadurch, dass er das unterhalb des Geissberges gelegene Dorf Bergheim mit hineinzog. So streckt sie sich denn, in der Breite durch jene Berge und den Nekar auf einen ziemlich schmalen Raum beschränkt, dafür desto mehr nach der Länge aus. Durch die Hochschule, welche derselbe Pfalzgraf Rudolf hier schon im J. 1386 nach dem Muster der Pariser gestiftet hatte, wurde Heidelberg der älteste Musensitz in den Rheingegenden; auch gelangte diese Universität durch reiche Begabungen, durch ausgezeichnete Lehrer wie durch die berühmte Bibliothek, für wichtige Manuscripte die erste in Deutschland, im Laufe des Sechzehnten und zu Anfang des Siebzehnten zu hohem Ruhm und bedeutender Wirksamkeit. Ausserdem hob sich die Stadt durch den blühenden Zustand des Landes seit Friedrich dem Siegreichen (Zweithälfte des Funfzehnten) immer mehr. Diese Blüte dauerte bis zum Pfalzgrafen Friedrich V., der sich in unglücklicher Stunde nach der Krone von Böhmen gelüsten liess. Von dieser Zeit an traf Heidelberg ein schwerer Schlag nach dem andern. Im J. 1622 ward es von Tilly erobert, geplündert und theilweis niedergebrannt; die berühmte Bibliothek (die *Palatina*) wurde vom Kurfürsten Max von Baiern dem Papste Gregor XV. geschenkt, der sie der *Vaticana* einverleibte; die Universität aber kam ganz in Verfall. Die Erobrung durch die Schweden (1633) und die Rückerobrung durch die Kaiserlichen (1635) drangsalten die Stadt wiederholt auf das Schwerste. Als sie sich nachher kaum wieder etwas erholt hatte, ward sie im J. 1689 durch die

Franzosen verbrannt, bei welcher Gelegenheit auch grösstentheils das berühmte Schloss verwüstet ward. Was davon unversehrt geblieben, brannte endlich im J. 1764 infolge Blitzeinschlagens vollends aus.

Ein Wetterschlag war es auch gewesen, welcher den Bau des am Abhange des Kaiserstuhls aufsteigenden Schlosses veranlasst hatte. Der Blitz entzündete einst auf der höher am Berge liegenden Burg einen grossen dort aufbewahrten Pulvervorrath, wodurch die Burg zertrümmert und die Steine ihres Gemäuers weit umhergeschleudert wurden. Pfalzgraf Ludwig liess darauf ein neues Schloss auf dem sogen. Jettenbühel bauen, von welchem Bau aber nur noch der sogen. dicke Thurm zeugt, den man bei Aufschau von der Stadt rechts an der Ecke des Schlosses sieht.*) Der beiweitem schönste Theil des Schlosses wurde vom Pfalzgrafen Otto Heinrich 1556—59 an der Ostseite des jetzigen grossen Hofraums ausgeführt. Die Façade dieses Ottoheinrichbaues zeigt noch sehr klar ihr harmonisch reichgegliedertes architektonisches Gerüst, an welchem zwar der Flachbogen und die Horizontallinie herrschen, aber wie im ausgebildeten gothischen Stil alle starre Massenhaftigkeit überwunden ist, während der dekorative Renaissanceschmuck die Bedeutung der zierlich leichten Baustücke plastisch veranschaulicht. In den J. 1601—1607 errichtete Pfalzgraf Friedrich IV. auf der Nordseite des Schlosshofes an der Stelle des Ludwigsbaues den grossen Palast, dessen Façade man von der Stadt aus sieht. Dieser in den Massen imposante Fiedrichsbau ist in der Gliederung ungleich schwerfälliger, in den stark ausladenden Verzierungen ungleich willkürlicher und plumper, wiewol eben dadurch recht geeignet, noch in weiter Ferne den Eindruck des Reichen und Prächtigen zu machen. Der Bau wie die Terrasse davor war ursprünglich mit den Standbildern von Pfalzgrafen, Kurfürsten und Königen reich geschmückt. Beachtet man nun noch die andern Theile des Gesammtbaues, namentlich den schönen achteckigen Thurm, der auf der entgegengesetzten Seite des Dicken steht, den gesprengten Thurm (einen sehr alten, äusserst dickgemauerten Thurm, dem die Franzosen nur ein Stück abzusprengen vermochten) und die in verschiedenen Terrassen sich stufenden, nach Franzosengeschmack regelmäsig abgetheilten Gärten mit dem reichen Schmuck von Standbildern, Springbrunnen und Orangeriebäumen, und den mächtigen Untermauerungen, wie das alles die Ansichten in Merians Topografie zeigen, so wird man zugeben müssen, dass kein andres Fürstenschloss in Deutschland sich mit dem Heidelberger hinsichtlich des malerishen Reizes, den verschiedenartige, in ihrer Zusammenstellung einen angenehmen Wechsel von Regel und Zufall bietende Bauten hervorbringen, sowie hinsichtlich der Anmuth der nächsten Umgebungen, oder der Manchfaltigkeit schönster Aussichten nah und fern, zu messen vermochte. Die Hauptanlage des Gartens gen Osten, wozu der Raum durch Felsensprengung und mächtige Untermaurungen erst geschaffen werden musste, rührt vom Pfalzgrafen Friedrich V., der in diesem Unternehmen ganz tüchtigen Geschmack gezeigt.

Von dem alten 1540 wiederhergestellten Ruprechtsbau (gleich links neben dem Thor), welchen Pfalzgraf Rudolf III., der zu Lahnstein zum römischen König Erwählte, um 1400 gründete, übrigt infolge der Zerstörung von 1689 nur noch der Saal, der unlängst wiederhergestellt und mit Waffengeräthen und gemalten Fenstern geschmückt worden ist. An der Vorderwand befinden sich einige wichtige Denkmale: das Wappen König Ruprechts in halberhobner Arbeit und eine Steinplatte mit drei alten kurfürstlichen Wappenschilden. Ueber der gothischen Thür zieht eine sinnige Verzierung an: ein Rosenkranz — von zwei mantelverhüllten Genien getragen; im Kranze die Abzeichen des Maurerordens. Die Saaldecke wird von einem starken Pfeiler gestützt; die Schlusssteine der Kreuzgewölbe und Bögen sind mit Wappenschilden u. s. w. geschmückt. Man bemerkt den Reichsadler König Ruprechts, den pfälzischen Löwen mit der Krone und den alten Wittelsbacherschild. Eine schöne Wendeltreppe führt in ein achteckiges Thürmchen des zweiten Stocks, wo sich ein Kamin mit geschmackvollen Arabesken (die noch zwei Löwen mit dem Pfälzer- und Dänenwappen erkennen lassen) befindet. — Die vor funfzig Jahren noch

*) Der erste Bau des dicken Thurmes fällt ins J. 1533. Friedrich V. liess den Bau bis aufs Gurtgesims abbrechen und führte den Thurm, dessen heutiger Rest noch die steinernen Standbilder Ludwigs V. und Friedrichs V. zeigt, von Neuem auf. Er brachte überall im Innern gewölbte Decken an und erhöhte den Speisesaal um 33′. Das Dach, durch eine einzige Säule immitten des Saales gestützt, lief sehr spitz zu, hatte 122′ Höhe und 96′ Durchmesser. Die Mauern, fast 24′ dick, sind ringsum mit Quadern bekleidet. 1699 liess Melac den Thurm sprengen; die nördliche Hälfte stürzte hinab auf den Burgweg und schlug einen Theil der untenstehenden Kanzlei zusammen. Jetzt gelangt man vom Stückgarten aus durch eine Thür in das Thurminnere und mittels Stiege auf die restende Mauerhälfte, wo ein Gärtchen — der Luftgarten genannt — angelegt ist. Von hier kostbare Aussicht, aber der Blick von der schwindelnden Höhe in die jähe Tiefe herab ein fast sinnverwirrender.

heilen Bilder des Kurfürsten Friedrich II., seiner Gemahlin und seines Schwiegervaters, des Königs Kristian v. Dänemark, wurden leider nicht so erhalten, wie sie es verdienten.

Unmittelbar am Ruprechtstheile steht der sogen. alte Bau, der allerdings der älteste Schlosstheil zu sein scheint. Der gewölbte Kaisersaal im zweiten Stock wurde einst bei Hoffesten benutzt. Dieser ebenfalls 1689 zerstörte Theil ist nun mit Stiege versehen, der schönen Aussicht wegen, die man auf der Ruine hat. Nebenan lag die alte Kapelle, welche Rupert I. im J. 1346 erbaute und auf das Reichste ausstattete. Sie ward 1470, unter Friedrich I., erneut und wiederholt geweiht. Nachdem durch Friedrich IV. (1607) eine neue Schlosskapelle errichtet worden, liess Friedrich V. die alte Kapelle in einen Königssaal umwandeln, dessen Decke mit vier gewaltigen Säulen gestützt ward. Der Saal selbst war 136′ lang, 60′ breit, 27′ hoch. Im J. 1634 ward das Gebäude durch die Stadtbelagerer beschädigt; doch ward es, wiederhergestellt von Karl Ludwig, der es mit hohen Giebeln versah, erst durch die Franzosen zur Ruine gemacht.

Unter den Kirchen der Stadt geht im Alter voran die Peterskirche. Sie liegt am Fusse des Geissberges, beim Klingenthor, inmitten eines von Trauerweiden beschatteten alten Friedhofs. Anfangs Kapelle zur Maria in Einsamkeit, war sie die erste Pfarrkirche der Stadt. Unter ihren Begünstigern nennt man Rupert den II. Bei der letzten Stadtzerstörung ward sie nicht viel beschädigt. Dagegen ging 1737 der Thurm durch Wetterschlag seines schönen Spitzdaches verlustig. In ihrem Innern denkwürdige Grabmäler. Hier ruhen die Degenfelde und die Berühmtheiten: Marsilius v. Inghen (erster Rektor der Universität), Paulus Hachenberg, Kaspar Agricola, Markus zum Lamm, Otto v. Grünrod, Peter Beuterich, Wilhelm Xylander, Jakob Micyllus, Lotichius Secundus, Markard Freher u. A. Auf dem Peterskirchhofe vertheidigte einst Hieronymus v. Prag seine Lehrsätze. Wie in der Kirche, ruhen auf dem Friedhofe ebenfalls manche gelehrte Berühmtheiten, darunter Friedrich Sylburg und die edle hochgebildete *Olimpia Fulvia Morata*, welche Italiänerin zu Heidelberg vielbesuchte Vorlesungen hielt und 5. Nov. 1555, erst 28jährig, ihr schönes Leben aushauchte.

Minder wichtig ist die Heiliggeistkirche auf dem Marktplatze, die nun der Stadt als Hauptkirche dient. Wann und von wem sie gegründet worden, ist unerforscht; sie stand jedoch jedenfalls schon im J. 1239, wo ihrer in einer Urkunde des Klosters Schönau gedacht wird. Damals noch sehr klein, war sie Filialkirche der Peterskirche, bis sie im J. 1393 vom Pfalzgrafen Ruprecht III. zur Stiftskirche erhoben ward. Infolge dessen erfuhr sie grosse Erweiterung, die in die Kaiserjahre Ruperts, 1400—1410, fällt. Derselbe hatte sie zugleich zu seiner und der folgenden Pfälzer Kurfürsten Grabstätte bestimmt. Der Thurmbau gedieh erst unter Friedrich I. zur Vollendung. Die Plätze zwischen den äussern Pfeilern wurden im J. 1487 an die Stadt verkauft: daher die Budenbesetzung, die das Ansehn der Kirche entstellt. Im J. 1545 hielt man in dieser Kirche Heidelbergs den ersten evangelischen Gottesdienst. Die Bedeutung als Stiftskirche verlor sie 1557, als Kurfürst Otto Heinrich die letzten drei Präbenden der Hochschule überliess. Im 30jährigen Kriege litt die Kirche keinen Schaden; dagegen ward sie im sogen. Orleanskriege hart mitgenommen. Gräber und Särge wurden geöffnet, die Gebeine umhergeworfen, die Grabmale zerschlagen. Als sich viele Heidelberger hineingeflüchtet hatten, zündeten die Franzosen das Dach an und liessen die entsetzlich geängsteten Leute erst heraus, als dasselbe schon niederzustürzen drohte. Die prachtvollen Denkmale, zumal der Marmorsarg Otto Heinrichs und mehre alabasterne Bilder, gingen damals spurlos verloren. Die Wiederherstellung der Kirche kostete über 5000 Fl., was damals eine bedeutende Summe hiess. Im J. 1832 zündete der Blitz im Thurm; doch wurde die Brandgefahr abgewandt. Seit 1705, wo Kurfürst Johann Wilhelm den Chor durch eine Mauer vom Schiff abschied, dient die Heiliggeistkirche den Reformirten und Katholiken als Simultankirche dergestalt, dass jene das Schiff, diese den Chor benutzen.

Unter den Profangebäuden Heidelbergs ist eins der ältesten der sogen. Marstall am Neckar. Der Bau bildete einst ein vollkommenes Viereck, dessen Ecken berundthürmt waren. Die gewaltigen, sehr zeitgeschwärzten Steinmassen, die sich noch zeigen, machen gar düstern Eindruck. Nachdem das Gebäude lange als Zeughaus gedient, ward ein Theil davon in Marstall und Lagerhaus verwandelt. — Auf dem Marktplatze interessirt das Wirthshaus zum Ritter, das im J. 1592 von *Charles Belier* (Karl Widder), einem Glaubens wegen aus Frankreich Vertriebenen, ganz im Stile des Ottoheinrichpalastes erbaut worden ist. Den Namen empfing das Haus vom Ritterbrustbilde mit Helm und Busch, das man auf der äussersten

Giebelspitze sieht. Ueber dem dritten Stock sind die Brustbilder von vier Frankenkönigen angebracht; die Unterschriften, deren Angaben wir in ihrer Naivetät belassen müssen, lauten:

Theodoricus Rex Franconiae XI. . . .
Cherebertus Rex Franconae VI. . . .
Childebertus Rex Franc. XIIII. . . .
Chilpericus Rex Franc. IX. . . .

Zwischen den Fenstern des zweiten und dritten Stocks sieht man die Brustbilder des Erbauers und seiner Gemahlin nebst dem beigefügten Spruch: *Si Jehova non aedificat domum, aedificantes laborant frusta.* Endlich befinden sich zwischen den beiden untern Stockwerken die Brustbilder der beiden Kinder des Erbauers, jedes mit Wappenschild. Bei der Stadtverbrennung 1693 blieb dies Haus verschont; die sonst so barbarisch verfahrenden Franzosen achteten das schöne Gebäude des Landsmannes, um so mehr, als sie es mit den Bildern fränkischer Könige geschmückt sahen.

Es übrigt ein Wort von der Neckarbrücke, welche, wie soviel andres Menschenwerk zu Heidelberg, ihre Schicksale gehabt hat. Bis zum J. 1253 war hier der Neckar unüberbrückt. Bald aber wurden in der Zweithälfte des Dreizehnten zwei Brücken geschaffen, die eine bei Neuenheim, die andre an der Stelle der heutigen. Jene stürzte 1288 im Moment ein, als eben eine Prozession im Darüberschreiten begriffen war. Die andre auf Pfeilern ruhende und überdachte Brücke erhielt sich bis 1689, in welchem Jahr sie durch die Franzosen gesprengt ward. Die dann neu erbaute erlag dem Eisgang von 1784. In den J. 1786—88 wurde nun auf Stadtkosten die jetzige unter Leitung des Geheimraths v. Babo durch den Mannheimer Architekten Majer erbaut. In schönem rothen Sandstein ausgeführt, ruht sie auf neun Bogen. Bei einer Breite von 30′ hat sie eine Länge von 702′. Ihre Mitte zeigt die Standbilder des Kurfürsten Karl Theodor und der — Minerva, Arbeiten von Link. Besonders malerisch macht sich diese Brücke vom Neuenheimer Weg aufwärts gesehen, wenn ihre Joche sich etwas von der Seite darstellen und im Hintergrund darüber das Schloss, bei solcher Ferne seines Zopfes entkleidet, als riesiger Rumpf die Gegend schliesst. Schön ist es auch vom sogen. Filosofenwege, in halber Höhe des Berges am rechten Ufer, auf die Brücke herabzusehen, die bis hier herauf „von Wagen und Menschen tönt.“ Sie erscheint hier flach; ist aber nach einem Regen der Boden frisch abgetrocknet, so erregt ihr reinliches einladendes Pflaster ein eigenthümliches Wolbehagen. Letzte Erfahrung kann man, einem alten Sprüchwort gemäs, in Heidelberg zur Genüge machen. Aber Heidelberg ist nicht nur, wenn es „ausgeregnet“, eine schöne Stadt, sondern es entfaltet „der Vaterlandsstädte ländlich schönste“ bei jeder Witterung und jedem Wechsel der Beleuchtung den Reiz des Edeln und Bedeutenden neu und anders. Unwillkürlich sagt man sich: hätte die Natur überall so geschaffen wie hier, welche Freude würde überall das Leben machen! Was hier die Menschenhand dabei gethan, ist (ausgenommen, dass sie diese Berge durch Ausholzen grossentheils kahl gemacht) ganz geeignet das schöne Gemälde zu vollenden. Es gibt kein schöneres Bild als die Stadt selbst, welche schmal, lang und täuschend gross, sich aufs Angenehmste zwischen Fluss und Berge schmiegt, während eine Häuserreihe von ihr sich aus der Ebene gleichsam mit eroberndem Anlauf zu den Schlosstrümmern emporwindet.

Von Punkten der Umgegend Heidelbergs sind in Bemerk zu bringen:

Dorf Neuenheim, das schon im 8. Jahrh. erwähnt wird und an der Stelle einer römischen Niederlassung an der Ecke des Gebirgs liegt. Die Auffindung von Denkmalen hat die Stelle als einst von Römervolk bewohnte ausser Zweifel gesetzt. — Vor dem Dorfe, links an der Strasse nach Frankfurt, ein altes Bauernhaus: der sogen. Mönchhof, der sonst dem Kloster Heiligenberg gehörte und an den sich die Sage knüpft, dass Luther auf seiner Wormser Reise darin übernachtet habe.

Der Heiligenberg mit verschiednen Ruinen hohen Alters. Es sind Ueberbleibsel eines Römerkastells und zweier Klöster, deren frühestes vor 882 durch Abt Thiodroch von Lorsch begründet ward. Leider hat in der Neuzeit der Wahn, es seien hier grosse Silberschätze vergraben, rohe Leute zu nächtlichen Schatzgräbereien und so zu theilweiser Vernichtung der Ruinen verführt.

Handschuchsheim, das alte und reiche Pfarrdorf, zu welchem die Bergstrasse von Neuenheim führt, mit dem Schlösschen des Herrn von Uhde, der hier eine bedeutende Sammlung mejikanischer Alterthümer aufgestellt hat.

Dossenheim mit der Schauenburg. — Schriessheim mit der Stralenburg. — Weinheim, das alte freundliche Amtstädtchen, hinter welchem Burg Windeck von bedeutender Höhe grüsst.

Stift Neuburg mit schöner Kapelle. Abt Anselm v. Lorsch gründete hier, wahrscheinlich auf römischen Grundmauern, Zelle und Kirche für Benediktiner. Unter Pfalzgraf Konrad dem Staufer ward das Kloster zum Frauenstift umgewandelt. Als solches bestand es bis Ende des 17. Jahrh., worauf Kurf. Joh. Wilhelm das Stiftsgebäude 1709 den Jesuiten überwies. Nach Aufhebung dieses Ordens kam es in Privatbesitz; der zweite Besitzer war bekanntlich Rath Schlosser von Frankfurt, der mannhafte Geschichtschreiber.

Heidelberger Künstler. — Zufrühest werden Heidelberger Goldschmiede erwähnt. Eine Zunftordnung derselben ist schon aus dem J. 1363 bekannt. Diese Ordnung, gemeinsam mit den Strassburger Goldschmieden gebrieft, scheint volle 200 Jahre gegolten zu haben. Sicher ist jedenfalls, dass man 1563 eine neue Ordnung vereinbarte. — Aus dem J. 1486 haben wir Kunde von zwei Heidelberger Steinmetzmeistern, welche damals andernorts in rühmlicher Thätigkeit standen. Der eine, Philipp Hoestat, vollführte 1486—89 die bauliche Erneuung des gräflich Hennebergischen Schlosses Mainberg bei Schweinfurt. (Vergl. Ludwig Bechsteins Bericht von der Mainberger Doppelkapelle: in der Augustnummer des Aufsessischen Anzeigers 1854.) Der andre, Lorenz Lechler, lieferte 1486 eine tüchtige Arbeit im Sakramenthäuschen der Dionyskirche zu Esslingen; er baute übrigens den Lettner dieser Kirche und ist wahrscheinlich auch der „Meister Lorenz", der später als Schöpfer des Sakramenthäuschen zu Krailsheim, von 1498, in Nennung kommt. — Im zweiten Jahrzehnt des Siebzehnten, vielleicht auch schon früher, wirkte zu Heidelberg Salomo v. Kaus in der Stellung eines kurfürstlichen Baumeisters. Ferner blühte dort Johann Netscher, der Bildhauer, aus dessen Ehe mit der Tochter des Bürgermeisters Vetter 1639 der berühmte Kaspar Netscher hervorging, den das Schicksal unter den Niederländern zum Meister der Gesellschaftmalerei erwachsen liess. — Seit Beginn unsers Jahrhunderts ist Heidelberg eine malergesegnete Stadt geworden. Natur und Lage haben dieser Stadt, welche die seltne Verbindung der reizendsten Ländlichkeit einer stilllebigen Kleinstadt mit der Lage am Kreuzpunkte der grössten Strassen bietet, wodurch Heidelberg immer mit Fremden aller Weltgegenden in lebendigem Verkehr steht, eine leicht erklärliche Bedeutung für die Malerkunst gegeben, und zwar vorwiegend für die Landschafterei. Im Beginn des Neunzehnten übersiedelte von Handschuchsheim nach Heidelberg der verdienstliche Landschaften- und Schlachtenzeichner Fiedrich Rottmann, der 1817 als Zeichnenlehrer der Hochschule verstarb. Ihm wurden noch zu Handschuchsheim die Söhne Anton und Karl geboren. Jener machte die Kunst, wofür er unzweifelhaft begabt war, nur zur angenehmen Beigabe andern Berufleben, und starb 45jährig im J. 1841 (wenn wir nicht irren, als Postbeamter zu Durlach). Karl Rottmann dagegen (* 1798) ward einer der grössten und berühmtesten Landschaftmeister der ganzen Neuzeut. Nach seines Vaters Tode ward München der Hebepunkt seiner Entwicklung und seines künstlerischen Hochstrebens. Hier starb er 7. Juli 1850. Der Jüngste der Gebrüder Rottmann, Leopold, wurde zu Heidelberg 1813 geboren. Auch dieser begab sich nach München (1830), wo er nach Wegwerfen des Historienpinsels eifrig der Landschafterei oblag. Der idealen auffassungs- und hochkünstlerischen Darstellungsweise seines Bruders nicht nachgehend, hat er meist Naturschilderungen gegeben, die in möglichster Treue des Lokalkarakters der gewählten Naturstellen ihren Werth haben. Dem grössern Publikum ist er bekannter als schätzbarer Steinzeichner landschaftlicher Ansichten.

Nach Friedrich Rottmann war Kunstprofessor zu Heidelberg der vielseitig gebildete Jakob Wilhelm Kristian Roux (* 1771 zu Jena). Man kennt ihn durch Leistungen in der Landschaft, worin ihm der Baum die Hauptaufgabe war, im Porträt, wo er das Eigenwesen der Dargestellten zu erfassen verstand, und in der anatomischen Zeichnung, wo er Ausgezeichnetes lieferte. Ferner kennt ihn die Welt durch seine Bemühungen für Gewinnung einer Maltechnik, welche der Farbe grössere Kläre und Beständigkeit sichert. (Lange Versuche liessen ihn endlich ein befriedendes Verfahren auffinden, wo das Wachs die wichtige Rolle des Bindemittels übernimmt. Allmälig entstanden unter seiner Hand, der vielfach anderweit beanspruchten, mehre Gemälde in solcher Farbenbindung, die ihrer Zeit, selbst von Anselm Feuerbach, gepriesen wurden. Sein Geheimniss scheint Roux mit ins Grab genommen zu haben.) Nachdem er noch der Kunstliteratur ein Werk über die Farben (in drei Heften 1824—29) geschenkt, starb er zu Heidelberg im J. 1831.

Ein merkwürdiger Künstler aus Rheinbaiern, der zwanzig Jahre später, im Alter von 68 Jahren, zu Heidelberg verstarb, hatte schon 1809 Wohnstätte in der Nekarstadt genommen. Wir meinen Kristian Köster, den Landschafter und Bilderarzt. Als Göthe in den J. 1814 und 15 die Boisseréesche Sammlung altdeut-

scher Gemälde in Heidelberg kennen lernte, sah er sich zu dem Aufsatze veranlasst, den man jetzt unter dem Titel: „Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar“ der Samtausgabe seiner Werke verleibt findet. Indem er in diesem Aufsatze die altdeutsche Schule, deren Erforschung und Schätzung mit den romantischen Bestrebungen der Zeit im vollsten Einklange stand, mit feinem Sinn würdigt, gedenkt er auch Kösters, der im Boisseréeschen Kreise ihm bekannt geworden, in sehr anerkennender Weise. Man kann aber von Köster sagen, dass grade die Brüder Boisserée und Göthe, jene in Bezug auf Kunst, dieser in allgemeinrer Weise, seine Geistesrichtung bestimmt haben. In einem rheinbairischen Dörfchen geboren, hatte Köster in München, wo er sich besonders mit Claude Lorrain beschäftigte, und in Mannheim, wo er vorzüglich nach der Natur studirte, seine Vorbildung erhalten. Erst die Verbindung mit den Boisserées, die seit 1809 ebenfalls Heidelberg zum Wohnsitz erkoren hatten, brachte den Kunstgenius in ihm zum vollen Erwachen. In Köster nun fanden die Boisserées einen Mann, dem das fromme tiefe Gemüthswesen altdeutscher Kunst erschlossen war, der sich bald so weit in diese Welt hineingelebt hatte, dass er, das eigene Schaffen in den Hintergrund stellend, seinen Pinsel der Wiederherstellung jener zum Theil schwer verletzten Bilder zu widmen begann. Neben ihm war im Interesse der Boisseréeschen Sammlung thätig sein Landsmann und nachmaliger Schwager Jakob Schlesinger, der spätre Generalrestaurator der k. Museen Berlins. Beiden Männern ist es hauptsächlich zu danken, dass diese Bilder in so verhältnissmäsig trefflichem Zustande als hohe Zierde in die Münchner Pinakothek übergehen konnten. — Als die jetzige Gemäldegalerie des Berliner Museums zusammengestellt war, erging an Schlesinger, der sich ausserdem durch äusserst gelungne Kopien der Madonna Sistina bekanntgemacht hatte, der Ruf: die Restauration der ganzen Galerie in die Hand zu nehmen. Schlesinger trat mit Köster unter höchst ehrenvollen Bedingungen im J. 1824 an die Spitze der riesenhaften Unternehmung; weitere Kräfte wurden von ihnen herangezogen, und nach Verlauf von sieben Jahren war die Hauptarbeit gethan. Wie in der Boisseréeschen Sammlung, so verdanken auch hier zum Theil die Hauptbilder der kunstreichen Hand Schlesingers und Kösters ihre vortreffliche Wiederherstellung. — Obschon Köster eine lebenslängliche Anstellung in Berlin in Aussicht gestellt war, wandte er sich doch nach Ablauf der siebenjährigen Frist nach Heidelberg zurück, wohin ihn die Liebe zur alten Mutter zog. In dem Stillleben der schönen Musenstadt, das seiner sinnigen Natur zusagte, lebte er hinfort bis zu seinem Tode, ohne sich von fernern glänzenden Anträgen auf Restauration an andern Galerien verloken zu lassen. Die reiche Kunstbildung seines Geistes gab ihm neben dem Pinsel auch die Feder in die Hand; so schrieb er 1827—30 mehre Hefte über Restauration alter Oelgemälde, die von Kennern zu den besten Erörtrungen in diesem Fache gezählt werden, und seit 1833 zerstreute Gedankenblätter über Kunst, die viel Treffliches, Anregendes und Pikantes in einer Form enthalten, welche die Schule Göthes nicht verleugnet.

Heidelberger von Geburt sind die Landschaftergebrüder Karl Philipp und Daniel Fohr, Ernst und Bernhard Fries.

Philipp Fohr, * 1795, hatte seinen ersten Lehrer an Friedrich Rottmann. Bald wurde ihm der einseitige Unterricht, der zumeist auf Uebung im Kopiren hinauslief, drückend, und so war es ihm hohe Freude, als er durch Verwendung des Hofraths Issel nach Darmstadt gehen und hier sein unzweifelhaftes Landschaftertalent in unbegrenzten Verhältnissen entwickeln konnte. Es rühren aus dieser Zeit eine Menge Blätter seiner Hand, theils Bleistiftzeichnungen, theils Aquarelle, deren mehre in der Privatsammlung der Grossherzogin von Baden sich vorfinden. Eine Reise nach Baden-Baden, 1814, deren reiche Bilderausbeute er der Grossherzogin übermachte, hatte die äussere Sicherung seines Künstlerlebens zur Folge, indem er für die Früchte jener Reise mit einem Jahrgehalt von 400 Gulden belohnt ward. Dies Gehalt gestattete ihm, zunächst München, folgenden Jahrs aber Italien zu besuchen. Zu Rom fand er in dem epochemachenden deutschen Künstlerkreise, der sich damals in der Stadt der Städte gesammelt hatte, an Josef Koch einen bedeutenden Landschaftpfleger im historischen Sinne, welchem Vormann des Faches sich Philipp nun anzuschliessen suchte. Ziemlich rasch traten die Ergebnisse seiner neuen Strebungen hervor, und zwar in einer den gediegenen Malerkreis so befriedenden Weise, dass ihm nun der Ruf in Rom und somit auch für die Ferne gesichert war. Die Gemälde, die so achtunggebietend erschienen, waren Schilderungen eines Kastells im Gebirg (mit Geschichtfiguren) und einer Felsenlandschaft mit Wasserfall. Als er eben noch Süditalien bereisen wollte, um dann die Heimat wieder zu grüssen, führte ihn das Unglück ins Tiberbad, das seinem Leben, 29. Juni 1818, einen plötzlichen Schluss gab. Eine Anzahl Handzeichnungen Karl Philipp Fohrs

wurden in Stich herausgegeben von H. W. Eberhard (in drei Heften Querquarts). Ferner erschienen aus seinem Nachlass einige Darstellungen nach dem Nibelungenlied, radirt von K. Schumacher. (4 Bl. Querfolio's.) Diese Nibelungenbilder scheinen bald nach dem Titelblatt entstanden zu sein, dass Peter Cornelius zu diesem Nationallied entwarf. Das Ebenbild Philipps hat uns Amsler, der mit dem früh Dahingerafften zu Rom bekannt ward, in einem Stich geschenkt. — Der nachgeborne Bruder, Daniel Fohr, *1801, widmete sich zuerst den Wissenschaften, ging aber bald zur Kunst, und zwar zur Landschafterei über, in welcher er sich ohne eigentlichen Lehrer heranbildete. Längere Zeit zu München lebend, gründete er dort seinen Ruf als dichterischer Naturschilderer, der in meist abendbeleuchteten, romantisch staffirten Eichenlandschaften seine Meisterschaft offenbart. Sein Vortrag ist klar, seine Baumbehandlung karakteristisch. Im J. 1842 war er für den Grossherzog von Baden im Schlosse Eberstein beschäftigt, und in selbem Jahr noch trat er in die Stellung eines Karlsruher Hofmalers.

Ueber Ernst Fries, den in schönsten Schaffensjahren vom Tod Abberufenen, *1801, † 1833 als badischer Hofmaler, sowie über dessen Bruder Bernhard liegt bereits in besonderm Artikel Bericht vor (s. B. IV. S. 225). Ernst ist als eins der grössten Landschafttalente anerkannt, die unsre Zeit überhaupt erzeugt hat. Der jüngere Bruder, dessen Arbeiten eine glückliche Verwandtschaft mit den nur viel durchgebildetern Werken des Aeltern zeigen, hat sich von erfolgreichen Nachbildungen italischer Natur jetzt ganz der Heimat zugewendet. Seine Malerwerkstatt zu Heidelberg (wir schreiben nach Erinnrung aus dem J. 1847) ist merkwürdig genug das nämliche Gemach, in welchem sonst der alte Voss seine Verse und seine Blitze geschmiedet.

Friedrich Simon, zu Heidelberg 1809 geboren, gebildet zu München, das ihm seit 1828 zur zweiten Heimat geworden, hat sich statt in die Reihe der Landschafter, mit vielem Glück in die der Volksmaler gestellt. Mehre seiner nachtbeleuchteten Stücke kommen den Werken „Feuermüllers", des gleichenorts schaffenden Nachtscenikers, nah. Als eins der schönsten Nachtbilder Simons v. Heidelberg bezeichnet man die „Musikstunde."

Im J. 1848 erfuhren wir von der Existenz eines jungen Bildners zu Heidelberg, Namens Greif. Er hatte eine Statuette von *Pio nono* modellirt, die jenen Jahrs in Erzguss von Pelargus zu Stuttgart ausgestellt war.

Neuerdings hat Heidelberg eine regsame Landschafterkraft, die sich am Glücklichsten in grossen Dimensionen bewegt, zur Niederlassung angezogen. Es ist der von Düsseldorf ausgegangene, am Niederrhein vortheilhaft bekannte Georg Saal, ein geborner Koblenzer, der in einem Saale des Heidelberger Lesemuseums seine Werkstatt aufgeschlagen.

Heidelberger Sammlungen. — Die Königin der Neckarstädte hat freilich kein Bildermuseum und tröstet sich dafür immer noch mit dem himmelgeschenkten Bilderreichthum, den ihr die Mutter Natur verliehen. Aber sie hat wenigstens eine Bibliothek, die für uns durch einen seltenen Bilderhandschriftenschatz Bedeutung gewinnt. Den grössten Theil dieses Schatzes hat Heidelberg 1816 wiedererrungen, in welchem Jahr die 847 deutschen Handschriften, die Kurfürst Max v. Baiern nach Tilly's Schindung der Stadt (1622) samt der übrigen *Bibliotheca Palatina* dem funfzehnten Gregor schenkte, aus der *Vaticana* zurückerstattet wurden. Ausserdem aber besitzt die jetzige Hochschulbibliothek auch einige Kodexe aus Kloster Salem am Bodensee, sehr merkwürdige Denkmale der Miniatürkunst, die der Grossherzog hieher verehrt hat. Als älteste der Heidelberger Bilderhandschriften bezeichnet Waagen ein *Sacramentarium* des Papstes Gregor I. aus Kloster Petershausen bei Konstanz. Dieser dem Quart sich nähernde Folioband ist in grosser karlingischer Minuskel geschrieben und zeichnet sich durch die vielen purpurgefärbten Seiten, durch die zahlreichen grössern und kleinern Initialen, die gar häufig in Silber geschrieben, wie durch die reichbemalten Ränder sehr aus. Die zwei Hauptbilder darin, einander genüber, stellen den thronenden Kristus und wahrscheinlich den Papst Gregor dar. Diese Handschrift gehört sicher dem neunten Jahrh., vielleicht schon der Ersthälfte desselben an. Es schwebt leider im Ungewissen, wo sie beschafft worden. Das Silber, das hier auch in den Ornamenten vielfach spielt, hat sich höchst seltner Weise in diesem Kodex vortrefflich erhalten. Sodann ist merkwürdig die von Ende des Zwölften stammende Bilderhandschrift des grossen Rolandliedes vom Pfaffen Chunrat. Die Bilder sind hier einfache Umrisszeichnungen, ohne alle Farbe. Sie unterbrechen den Text des Gedichts, wie dem Schreiber eben eine Anschauung, die er festzuhalten für gut fand, entgegentreten mochte. Die Weise der Darstellung ist auch noch ungefüg wie die Verse. Aus der Frühe des

Dreizehnten stammt die Handschrift des Lehrgedichts vom Welschen Gast. Sie hat zierliche Randbilder, federgezeichnet und mit Farben ausgemalt. Es sind theils sinnbildliche Vorstellungen moralischen Inhalts, theils Scenen des wirklichen Lebens. Da sind wilde Jagden und Kämpfe, in welchen man sich (die Ritter ganz in Kettenpanzern) die grausamsten Wunden beibringt. Da schenkt der Ruhmsüchtige dem Fiedler seinen Mantel, während er für den halbnackten Bruder keinen Pfennig hat. Der Arzt zupft am Bart den kranken schlummernden Greis, weil ihm Schlafen nicht gesund sein soll, und ein andrer Kranker ist mit Armen und Beinen an einen Baum gebunden, wo er sich mit Jammergebärde nach dem Arzte rückwendet, der eben mit grossem Messer seine chirurgische Operation beginnen will. Diese Randzeichnungen haben beiweitem mehr Leben und natürliche Bewegung als jene Schreiberbilder zum Roland.*) — Ein grosser Folioband mit dem Psalter und andern Stücken der Bibel, in deutscher Sprache, enthält zahlreiche Bilder mit deutschen Inschriften; sie beginnen mit den Vorstellungen, wie selbe in der Armenbibel Folge machen, und schliessen mit der Krönung Mariens. Nach den etwas einförmigen, doch ein Streben zu Schönheit verrathenden rundlichen Köpfen, sowie nach dem guten Stile der weichen Faltung der Gewänder, gehören sie der rheinischen Kunst von etwa 1400—1420 an. Von der altkölnischen Schule scheiden sie sich durch grössere Härte der Umrisse und warmbräunlichen Ton im Fleisch. Das Machwerk hat übrigens etwas Rohes, sodass der Hauptwerth des Kodex vornehmlich im grossen Reichthum eigenthümlicher Darstellungsmotive beruht. — Ins erste Jahrzehnt des Funfzehnten möchte Waagen ein Missale nach Pariser Ritus setzen, das der Abt v. Salem 1765 zu Paris für den sehr mäsigen Preis von 40 Livres erkaufte. Es ist ein Band in Oktav. Der Geschmack in Initialen und Rändern zeigt die französische Weise von Auslauf des Vierzehnten in besonders feiner Ausbildung. Uebrigens rühren die vielen Vignetten und Bildchen mit feinstem Schachbretgrund, in den Initialen von matten Guaschfarben, von der Hand eines geistlosen und trocknen französischen Miniators. Das Kunstwertheste aber in diesem Missale ist ein die ganze Seite einnehmendes Bild der Kreuzigung, welches nach Auffassung und Behandlung von einem Niederländer herrührt. Für diese Darstellung hat Waagen den Ausspruch: dass sie in Reichthum und Schönheit der Composition, Tiefe des Gefühls, reinem Stil der weiten Falten, Feinheit und Weiche der Ausbildung zu den vorzüglichsten niederländischen Miniaturen gehöre, welche ihm in der idealistischen Weise der altkölner Schule bekannt geworden seien. — Ein Psalter in Oktav, gleichzeitig mit dem Missale vom Salemer Abt zu Paris erworben, schliesst sich jenem Manuscript in Kunst und Zeit sehr nah an. Etwa 1410—20 entstanden, ist dieser Psalter jedoch ein ungleich reicher geschmücktes Denkmal. Die kleinern und grössern Bilder sind theils von französischer, theils von niederländischer Hand. Der letztre Miniator entspricht der edelnaturalistischen Eyckschen Richtung, nur dass sich dieselbe bei ihm im reinern Geschmack der weichen Falten noch nicht von der frühern idealistischen Weise abgelöst hat, sowie auch der sehr feine Schachbretgrund noch auf frühere Zeit deutet. — Endlich macht sich ein 1493 vollendetes Horar bemerklich, das aus Strassburg stammt und ebenfalls aus dem Salemer Kloster hieherkam. Es besteht aus zwei Theilen in Oktav. Biblische Vorstellungen wechseln mit Bildern weltlichen und humoralen Inhalts. Unter jenen ist vornehmlich das zierlich naive Bild anziehend, wo das Kristkind von Engeln spaziren gefahren wird. Unter den weltlichen heben sich die beliebte Maifahrt auf dem Wasser und eine recht drollige Affenfamilie hervor. In manchen Darstellungen, z. B. der Maifahrt, lässt sich (wie auch im hellen spangrünen Ton der Landschaften) die Einwirkung französischer Miniatoren wahrnehmen. Die reichen Ränderverzierungen bei den Bildern, sowie die einfachern, welche sonst vorkommen, zeigen hingegen durchweg die schönen stilgemäsen Windungen, welche für die deutschen Miniaturen dieser Zeit besonders karakteristisch sind. (Vergl. G. F. Waagen: Kunstwerke und Künstler in Deutschland, II. 381 ff. Ferner Franz Kugler: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, I. 1 ff.) — Andre derzeit Heidelbergische Sammlungen aus dem Kunstbereiche müssen als von Privaten abhängige und somit wandelbare hier unberührt bleiben. Sonderlich Bedeutendes liegt in diesen meist Alterthümer speichernden Privatsammlungen nach genügenden Berichten darüber auch gar nicht vor.

Heideloff, Karl Alexander, Maler, Architekt und Kunstschriftsteller, Conservator der Kunstdenkmäler zu Nürnberg, wurde 2. Febr. 1789 zu Stuttgart geboren, wo sein Vater Viktor an der berühmten Karlschule die Professur der Malerei

---

*) Durchzeichnungen von Bildern beider Handschriften theilt Kugler im ersten Bande seiner Kleinen Schriften mit.

bekleidete. Der Vater hatte in dieser eigenthümlichen Hochschule selbst, gleichzeitig mit Schiller, Cuvier und andern Berühmtheiten, seine Bildung erhalten, und so sorgte er auch, dass sein vom Drang zur Kunst getriebener Sohn in die fürstliche Anstalt gelangte. Karl wurde Karlsschüler (er war der jüngste Zögling dieser Schule) und lebte im Institut bis zu dessen Aufhebung. Ausser dem Vater waren noch die Baumeister Etzel und Thouret, die Bildhauer Scheffauer und Dannecker, der Kupferstecher Gotthard Müller, Oberst v. Rösch, der Maler v. Seele und Alois Keim die Lehrer des jungen Karl. Schon früh zeigte sich seine starke Hinneigung zur heimischen Mittelalterkunst, bei welcher Richtung er freilich in den Ateliers jener Lehrer, die meist auf fremden Altären opferten, wenig Befriedigung finden konnte.

Karl Heideloff begann die Laufbahn, die er sich selbst vorzeichnete, damit, dass er oft Wochen lang den alten Kirchen und Klöstern Schwabens Besuch machte und hier soviel zu Mappe brachte, als die Gelegenheit zu zeichnen erlaubte. Zugleich sammelte er damals, zur Zeit der Erniedrigung Deutschlands, alte Gemälde, Schnitzwerke, Meisterholzschnitte und dergl., die in jener verhängnissvollen Periode zu Spottpreisen verschleudert wurden. An all den Werken deutscher kunstglänzender Vergangenheit erkräftigte sich seine Fantasie und befeuerte sich immer mehr sein Gedanke: ein Pfleger und Vorkämpfer altdeutscher Kunst zu werden.

Infolge der Erblindung des Vaters sah sich der Sohn plötzlich in die Lage versetzt, das väterliche Dekorationsgeschäft am Schloss- und Hoftheater zu Stuttgart gemeinsam mit seinem Oheim, Alois Keim, zu übernehmen und zu leiten. Grade auf diesem Felde aber fühlte sich der junge Heideloff vollständig zu Hause. Schillers, Göthes und andrer deutscher Dramatiker geschichtliche Schauspiele erhielten durch ihn auf der Bühne Dekorationen und Kostüme, die zum Erstenmal der historischen Wahrheit sich näherten. In den glänzenden Festins aber, in den improvisirten Prachtsälen, Illuminationen, allegorischen Transparents etc., die der prachtliebende König Friedrich I. so oft erlauchten Gästen vorführte und wobei den beschäftigten Künstlern die ausreichendsten Mittel zur Verfügung gestellt waren, konnte Heideloffs Fantasie auch das Kühnste zur Wirklichkeit werden lassen, so lang es nur noch in den Grenzen der Möglichkeit lag.

Heideloffs liebstes Vergnügen blieben inzwischen die Wandrungeu nach den Kunstüberresten seines Vaterlands. Bei dieser Liebhaberei erweiterten sich die Anschauungen des enthusiastischen Künstlers und schärfte sich sein Blick für den historischen und künstlerischen Werth jener Denkmale; zugleich aber erwuchs ihm auf Grund seiner Ueberzeugungen der Muth, die Schätze einer grossen Kunstvergangenheit gegen die kameralistischen Spekulationen wirtenbergischer Beamten in Schutz zu nehmen, überhaupt gegen vandalisches Zerstören oder gemeines Vertrödeln entschieden aufzutreten. Dies muthige Indieschrankentreten für die altheimischen Kunstdenkmale zog ihm freilich viel Feinde zu; sein Hauptfeind jedoch blieb der Prof. Dannecker, der dem jungen nach Romantik gelüstenden Künstler in der Karlsakademie ein herzlich schlechtes Zeugniss gegeben hatte und ihm dann nach Vater Viktors Tode alle Unterstützung abschnitt. Verfolgt, verhöhnt, jeder Unterstützung beraubt, sah sich Heideloff nun gemüssigt, an den vaterländischen Marken den Staub von seinen Füssen zu schütteln. So ging er nach Wiesbaden zu einem Freund und Landsmann, dem Baumeister Zeis; von da nahm er seine Wendung nach Mainz, zum Studium der dortigen Bau- und Kunstdenkmale.

Es war im J. 1814, als der damals regierende Herzog Ernst v. Sachsen-Koburg als Commandeur des achten Armeecorps nach Mainz kam. Dieser kunstliebende Fürst besuchte den Dom, als eben Heideloff darin mit Zeichnen beschäftigt war. Da der Herzog selbst entschiedene Liebe zu altheimischer Kunst trug, so konnte auch eine Annäherung zwischen Fürst und Künstler das Werk weniger Minuten sein. Der Fürst, entzückt von Heideloffs Arbeiten, ersuchte den Künstler, ihm seine Zeichnungsmappe auf einige Tage zu überlassen, worauf Heideloff zu ihm berufen und mit dem Vorschlage erfreut ward, nach Koburg zu kommen. Erst 1816 konnte Heideloff diesem fürstlichen Wunsch entsprechen; sein Verhältniss zu Zeis musste erst gelöst sein. Der Herzog hatte sein Sommerschloss Rosenau in deutschem Stile anfangen lassen; inzwischen aber war der Bau bereits bedeutend vorgeschritten, als man immer noch Heideloffs harrte, der ihn stilgerechter vollenden sollte. Da wurde der damals in Koburg die berühmte Kupferstichsammlung ordnende Joachim Haller von Hallerstein beauftragt, Heideloff schleunigst um jeden Preis nach Koburg zu bringen. Fünf Jahre blieb H. in herzoglichem Dienst, bis es einem Franzosen, Namens Regnier, mit seinen Künsten gelang, dem französischen Baustil dort wieder Geltung und Oberhand zu verschaffen. So verliess Heideloff 1821 Koburg, um seine

Studien in der altehrwürdigen Stadt fortzusetzen, welche Schenkendorf in dem Verse pries:

Wenn einer Deutschland kennen
Und Deutschland lieben soll,
Wird man ihm N ü r n b e r g *nennen,*
Der edlen Künste voll.

Hier suchte er eine altdeutsche Bauschule zu gründen, welches Unternehmen aber durch die grosse Münchner Kunstströmung, die mit dem J. 1825 erwuchs, ganz begraben ward. Indess war der Ruf des „neuen Altdeutschen in Nürnberg" zu König Ludwig gedrungen. Das erste Wolwollen, das dieser Fürst dem Künstler bezeigte, bestand in dem Auftrage: die Sorge nicht nur für Erhaltung der vernachlässigten Bau- und Bildwerke der Stadt, sondern auch für Wiederherstellung der beschädigten zu übernehmen. Nach den Vorübungen zu Nürnberg übertrug ihm der König die Restauration des hohen Domes zu B a m b e r g. Doch musste H., nach dreijähriger Arbeit daselbst, von der Unternehmung zurücktreten, die nun durch andre Hand und in andrer Art durchgeführt ward. Zur Entschädigung überliess man ihm die Restauration der alten Nürnberger Kaiserburg.

Dem Wolwollen mehrer andrer Fürsten und Herren verdankte Heideloff inzwischen eine ansehnliche Anzahl baulicher Aufträge, die ihm für seine gothischen Herzensgelüste mehr oder minder freien Spielraum gewährten. Zunächst hatte sich sein früher bestandnes, durch den Franzosen Regnier gestörtes Verhältniss zu Herzog Ernst III. v. Sachsen-Koburg wiederhergestellt; zugleich ergab sich ein neues zum Herzog v. Sachsen-Meiningen, während sich auch erwünschte Beziehungen zu König Wilhelm und dem Grafen Wilhelm v. Wirtenberg eröffneten. Der Koburger Fürst berief ihn zum Bau der Villa R e i n h a r d s b r u n n bei Gotha und überwies ihm später die Wiederherstellung des F ü r s t e n b a u e s der V e s t e K o b u r g, wo Architekt G ö r g e l die Ausführung der Heideloffschen Pläne übernahm. Der Meininger Fürst liess durch ihn die Begräbnisskapelle seiner Schlosskirche herstellen; der König v. Wirtenberg aber übertrug ihm die Restauration der S t u t t g a r t e r S t i f t s k i r c h e (1841), während Graf Wilhelm v. Wirtenberg sich des Heideloffschen Beirathes bei Neuerrichtung des malerischen Felsenschlosses L i c h t e n s t e i n bediente. Der h. Kreuzkirche zu R o t t w e i l gab er mit Rotermund den neuen Hochaltar. Ferner plante er die neuen Kirchen zu S c h ö n a i c h bei Böblingen und zu M e r g e l s t e t t e n bei Heidenheim an der Brenz. Die Ausführung dieser kleinern Kirchen geschah unter Leitung eines Bruders Heideloffs. Weitere Kirchenbauten nach Karl Heideloffs Entwürfen erstanden zu I n g o l s t a d t (evangelische Kirche, vollendet und eingeweiht 1846), zu S o n n e b e r g im Meiningischen, zu L e i p z i g (katholische Kirche) und zu O s c h a t z (zweithürmige Aegidienkirche, ausgeführt 1846—49).

In seinem Nürnberg selbst, wo er so viel für Wiederherstellung und Erhaltung des Vorhandnen gethan, hat er, vielleicht zum Glück, wenig neugebaut. Eine Art Neubau ist der L o r e n z e r P f a r r h o f, den er nach Abbruch des alten (1844) unter Wiederverwendung mehrer Alttheile, besonders zweier sehr schöner Erker, auszuführen begann, dessen Vollendung aber durch Bernhard Solger, einen andern nürnbergischen, das Alte mit freierm Geiste aufnehmenden Baumeister, erfolgte. Die hohen conservatorischen Verdienste um das noch vorhandene „alte" Nürnberg bleiben Heideloff ungeschmälert, wenn auch nicht geleugnet werden kann, dass ein andrer zeitgenössischer Künstler der Stadt, der kürzlich verstorbene Kunstschuldirektor Reindel, ihn auf dem Felde der Wiederherstellungen überragte. Letzter hat darin weit reifere Kenntniss und wahren G e i s t in Wiederbildung des verlorenen Alten offenbart.

Als Conservator ist Heideloff gleichsam das Gewissen der Stadt. Und er gilt unter den Nürnbergern gradezu als solches. Wenn einer etwas Entweihendes sieht, eine Verwahrlosung, ja nur einen schlechten Anstrich, so heisst es gleich: „das muss man Heideloff sagen!" Im Uebrigen ist er als rastloser Arbeiter, als fabelhaft gewandter Zeichner, als immerfort pläneschwangerer Künstler bekannt. Nur in der Ueberlust des mehr zum Maler Gebornen, zu b a u m e i s t e r n, liegt seine wunde Stelle; weit besser ist er an seinem Platz, wenn er etwa für schmelzzumalende Kirchenfenster Entwürfe macht, wie vor wenigen Jahren für ein Fenster zu L ü t t i c h, das die Gebr. K e l l n e r zu Nürnberg, deren Leistungstüchtigkeit die schwierige Münchner Concurrenz überwindet, auszuführen hatten. Die Darstellungen nach den Zeichnungen Heideloffs betrafen die Geschichte des Kaisers Constantin. Der entwerfende Veteran hat hier wiederum sein merkwürdiges Talent für romantische Verzierung bewiesen. Die Kellnersche Ausführung erfolgte 1853 und erschien bei Ausstellung f. J. in jedem Betracht ausgezeichnet.

Unter dem zu starktönenden Namen „deutsche Bauhütte“ gründete H. neuerdings in seinem Nürnberg einen Kunst- und Gewerbsverein. Dieser Verein hat sich dahin bestimmt, durch Herausgabe von Musterblättern dem Gewerbsmanne die rechten Vorbilder zu bieten, nach welchen er auch dem einfachsten Hausgeräth edle Form und Gestaltung zu geben vermag. Die sogen. Bauhütte erfreut sich übrigens reger Theilnahme und hat auch in der Region der Regierung ehrende Anerkennung gefunden.

Noch übrigt ein Wort über den Kunstschriftsteller Heideloff. In den wenigen Publikationen, wo er den Text zur Hauptsache gemacht, z. B. in der *Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnb.* 1844, ist nur eine wolgemeinte, aber völlig unkritische Compilation zu finden. Sein Hauptwerk bleibt die seit 1833 zu Nürnberg herausgegebene Ornamentik des Mittelalters, einem mit Text begleiteten Stahltafelwerke, worin er viele köstliche Reste romanischer und gothischer ornamentaler Skulptur aus Schwaben und Franken, aber auch aus andern deutschen Landen in präcisem, mitunter vielleicht zu schön gebendem Zeichnungsstich der Anschauung überliefert. (Mit Heft 24 ward das Werk 1851 geschlossen.) Auf einem entsprechend grossen Blatte von 26″ Höhe bei 16″ Breite, veröffentlichte er besonders den gemeinsam mit Manfred Heideloff gezeichneten *Hochaltar zu Blaubeuren* (Schnitzaltar der Jörg Sürlinschen Zeit, mit Ulmer Gemälden). Im J. 1854 begann er unter Mitwirkung des Architekten Karl Beisbarth, im Ebner-Seubertschen Verlage zu Stuttgart, die Herausgabe eines vielversprechenden süddeutschen Denkmälerwerks. Es ist getitelt: *die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Denkmäler der Baukunst, Bildnerei und Malerei.* Das glänzend begonnene Werk zeigt in den vorliegenden Lieff. ausser vielen in den Text (von Fr. Müller) eingestreuten holzschnittlichen Abbildungen prächtig durchgeführte Stahlstiche und Farbendrucktafeln, welche die Samtanlage von Kirchen etc. und die grössern Erzeugnisse von Bildhauern, Malern und Kunsthandwerkern vorführen.

Heideloff, Manfred, jüngerer Bruder Karl Alexanders, * 1793. Er arbeitete eine Zeitlang (anfangs unter seinem Oheim, Prof. Keim) im Dekorationsfache, übte sich dann mit seinem Bruder im Baufach und vertrat denselben bei Ausführung mehrer kirchlicher Neubauten. Er gelangte zum Lehramt an Nürnbergs polytechnischer Schule und starb im J. 1850. Des Mitverdienstes mit Karl um Veröffentlichung des Blaubeurenschen Altarwerks ist schon vorhin gedacht worden.

Heideloff, Viktor Peter, Vater der vorgenannten Künstler, * zu Stuttgart 1757, † das. 1816. Mit Dannecker, Hetsch, Scheffauer und Schiller gleichzeitig Zögling der Karlsakademie, studirte er unter Guibal die Geschicht-, unter Scotti und Columba die Bühnenmalerei. Er erwarb bei den Institutskonkursen bedeutende Preise, sodass Herzog Karl, um Victors Weiterbildung zu fördern, ihn in Italien und Frankreich reisen liess (1782—90). Nach Rückkunft erhielt er Lehramt an der Karlsschule und zugleich die Anstellung als Hof- und Theatermaler. Er war unstreitig ein vielbegabter, ideenreicher Mann, der aber seine Kraft in höfischen Luxusaufgaben vergeuden musste. Indess machte er sich im bühnlichen Wirkenskreise sehr verdient durch Herbeiführung eines bessern Dekorationsgeschmacks und einer richtigern, dem Zeitkarakter der scenischen Personen entsprechendern Kostümirung. Viktor war es auch, welcher veranlasste, dass zum Erstenmal ein deutsches Drama auf dem Stuttgarter Theater gegeben ward. Manche Reliquien Viktor Peters bewahrt der Sohn Karl zu Nürnberg, unter andern die geistvolle Federzeichnung, darstellend Friedrich Schiller, wie er im Kreise seiner Jugendgenossen, die im Walde (dem „Bopser“ bei Stuttgart) lagern, fern vom soldatischen Schulzwange, zum Erstenmal mit feuergeschwellter Brust, leidenschaftlich geballter Hand seine Räuber vorträgt, wobei die Kameraden in Uniform athemlos lauschen. Es sind lauter Bekannte, deren jedem der Name beigeschrieben ist.

van der Heiden, J., s. *v. d. Heyden.*

Heidengräber, s. Art. *Gräber.*

Heidenreich, Gustav, Historienmaler, * 27. Febr. 1819 zu Berlin, † das. 9. Nov. 1855. Dieser früh Hingeschiedene machte seine ersten Studien zu Breslau unter Leitung des Malers König. Indess kam er bald nach Berlin zurück, wo er sich der Wilhelm Wachschen Schule anschloss. Nach bestandener Lehrzeit fand er willkommene Aufnahme unter den Freskomalern, welche im Portikus des Schinkelschen Museums die schwierigen, in eigenthümlicher Weise die menschheitliche Entwicklung versinnbildenden Compositionen des grossen Architekten zu malen hatten. Heidenreichs schwache Körperverfassung liess ihn jedoch bald von der Mitarbeit abstehen. Günstigere Gelegenheit, sich diesem mit Vorliebe ergebenen Zweige der Malerei wieder zuwenden zu können, erwuchs ihm bereits im J. 1841. Mit andern Künst-

lern erhielt er nämlich den schätzbaren Auftrag, für die Wandschmückung des sogen. nordischen Saals im neuen (Stülerschen) Museum Entwürfe zu machen und die Compositionen in der Weise der Stereochromie oder Wasserglasmalerei auszuführen. Die dort befindlichen, ihrer trefflichen Conception und gediegenen Technik wegen gerühmten Bilder, welche Hertha und Odin, die Nornen und das Spiel der Wassernixen und den Kampf der Riesen schildern, sind ausschliesslich Heidenreichs Werk. Nach Vollendung dieser Arbeiten empfing er zum Beweis der Anerkennung einen nicht minder schätzenswerthen Auftrag. Diesmal sollte er im alten Museum den bis dahin nicht allgemein zugänglichen, für griechische Alterthümer bestimmten Saal mit einem seinem Inhalt entsprechenden Friese schmücken. Begeistert von dieser Aufgabe, machte sich Heidenreich sofort ans Werk. Bewandert im griechischen Alterthum, ging er mit um so liebevollerer Sorgfalt an die Composition. Hier hatte er, wie er sich oft äusserte, Momente, die ihn, erhebend über den nagenden Schmerz seiner Krankheit, ahnen liessen, wie es einem Geist in gesunder Hülle zu Muthe sein müsse. Die Arbeit griff ihn sichtlich an; aber mit strengster Gewissenhaftigkeit fertigte er Skizzen und Studien, denn er hatte sich vorgesetzt, nicht eher zur Ausführung zu schreiten, bis er sich vollkommen Herr des Materials fühlte. Doch auch von dieser ihm grösste Freude machenden Arbeit rief ihn sein immer heftiger sich äusserndes Uebel nur zu oft ab. Ja im Herbst 1853 sah er sich genöthigt, dem nordischen Klima den Rücken zu wenden, und so wanderte er, von italischer Sonne Linderung hoffend, auf ein Jahr nach Rom. Auch dorthin begleitete ihn ein höhern Orts zu Theil gewordner Auftrag, einer treuen Kopie von Raffaels Bolsener Messe geltend. Anscheinend gestärkt kam Heidenreich im Herbst 1854 zu den Seinen zurück, eine reiche Anzahl von römischen, meist in Wasserfarben gemachten Studien nach Haus bringend. Alsbald wandte er sich mit Eifer wiederum zu jenem Fries. Fortan jede körperliche Störung mehr wie früher zu bewältigen suchend, zwang er sich die Vollendung des Werkes ab, womit er seine letzte Freude erlebte. Dieser etwa 3′ hohe Fries versinnlicht in der Darstellung der verschiednen in klassischer Griechenzeit herrschenden Lebensbeziehungen zugleich die Hauptmomente der materiellen und geistigen Entwicklung des Hellenenthums. [Nach dem Nekrologe von *Herm. Weiss* in Nr. 3 des D. Kunstblattes v. 1856.[

Heidenthürme, s. im Art. *Thürme.*

Heider, Dr. Gustav, verdienter Schriftsteller auf dem Felde kristlicher Kunstarchäologie, als Ministerialsekretär zu Wien lebend. Ausser einer Schrift über Thiersymbolik und das Symbol des Löwen in der kristlichen Kunst (Wien 1849) gab er das besonders für Kunstsymbolik des Mittelalters bedeutende Werk: *die romanische Kirche zu Schöngrabern in Niederösterreich* (Wien 1854, bei Gerold) heraus. Er erörtert in eingehender Weise die bildlichen Darstellungen an dieser Kirche. die schon öfter, namentlich durch Hammer-Purgstall, archäologisch untersucht wurden.

Heidingsfeld, Städtchen am linken Mainufer, eine Stunde von Würzburg entfernt. Die dortige, ursprünglich romanische, im Jahre 1408 theilweise in gothischem Styl umgebaute Pfarrkirche besitzt eine mit Heiligenfiguren geschmückte steinerne Kanzel, deren Stiege aus Ranken und Astwerk gebildet ist und ein schönes Sacramentshäuschen, beide Werke im gothischen Styl vom Anfange des 16. Jahrhunderts. An der nördlichen Aussenmauer der Kirche befindet sich das schöne Grabdenkmal einer Anna Eltlein, eine Beweinung Christi durch Maria, Johannes und Magdalena, Hautrelief in Sandstein, von dem ausgezeichneten Würzburger Bildhauer Tillmann Riemenschneider im J. 1518 gefertigt. (Abgebild in dem Leben und Werken dieses Meisters, herausgegeben von C. Becker. Leipzig 1849, gr. 4.) Von dem jetzt theilweise abgebrochenen alterthümlichen Nicolaithor dieses Städtchens existirt eine schöne Radirung von Joh. Ad. Klein, vom J. 1818, qu. 8. *C. B.*

Heigelin, K. M. Dr. († 24. Aug. 1833), gab als Professor der Baukunst an der Universität zu Tübingen ein Lehrbuch der höhern Baukunst (3 Bände, Leipzig 1828 —33) heraus. Fertigte auch die Risse zu einer neuen Chathedrale zu Rottenburg.

Heiland, ein dem erhabenen Stifter der christlichen Religion zukommendes Prädikat, das denselben als Erretter der Menschen vom moralischen Tode und der Ungnade Gottes bezeichnet. Im physischen Sinne wurde dies Prädikat (*σωτὴρ*) schon denjenigen griechischen gottheitlichen Vorstellungen beigelegt, denen man (wie den Sonnengöttern) eine besondere Einwirkung auf das Wiedererstehen der Naturkräfte zuschrieb.

Heilandsbilder. Schon unter den Artikeln „Gottvater“ und „christliche Kunst“ ist nachgewiesen worden, wie die ersten Christen Anfangs gegen den Gebrauch von bildlichen Darstellungen Gottes und des Erlösers eine heilige Scheu trugen. Während

die, welche aus dem Christenthume stammten, des ersten der zehn Gebote, die ja als Gesetze Gottes auch in das Christenthum übergegangen waren, gedachten, verbanden die aus dem Heidenthume Bekehrten mit dem Abscheu gegen ihre früheren Götzenbilder eine allgemeine Abneigung gegen die bildliche Versinnlichung dessen, was ihnen als Urgeistiges aufgegangen war und ihnen als solches das Gegensätzliche der vergänglichen Sinnenwelt erschien. Es lehrte ja das Christenthum die Nichtigkeit aller irdischen Pracht und Schönheit und die Anbetung Gottes im Geiste und in der Wahrheit. Von nun an sollte die von der Kette der Sinnlichkeit durch die Lehre Christi sich befreiende gläubige Seele der Sieger ihres Antagonisten, des Körpers sein. Gleichwohl zeigte sich schon sehr frühe das Bedürfniss, auch durch äussere in die Sinne fallende Zeichen an das zu erinnern, was dem Geiste in Gedanken vorschwebte, was der Gegenstand der gemeinsamen Verehrung und Anbetung war. Man beschränkte sich jedoch anfangs in frommer Aengstlichkeit auf symbolische Andeutungen, auf einfache Sinnbilder ohne künstlerische Ansprüche. Man wagte es noch nicht das darstellen zu wollen, was mit überwältigender Grösse und Heiligkeit das Gemüth erfüllte. Freilich hätten dazu auch die künstlerischen Fähigkeiten und die entsprechenden Zustände gefehlt. Der Weg zur christlichen Kunst musste erst aufgefunden werden. Erst mit der Zeit konnte man zu der versöhnenden Anschauung gelangen, dass die irdische Schönheit des menschlichen Körpers, welche in der classischen Kunst des heidnischen Polytheismus als Vehikel der Sünde erschien, sich auch zum Ausdrucke der höchsten Seelenreinheit befähige, ja dass die ganze Tiefe des religiösen Gemüthes sich in ihr wiederzuspiegeln vermöge. Bis dahin aber hatte die christliche Kunst noch viele heftige Kämpfe zu bestehen. Die meisten der ältern Kirchenväter waren, sobald sie sich hervorwagte, ihre Gegner, theils von ihrem übersinnlichen Standpunkte aus, theils, und wohl am meisten, weil sie den Missbrauch und eine verderbliche Vermischung mit dem Heidenthume, welches auch beides öfter stattfand, befürchteten. So wird von dem Kaiser Alexander Severus (222—235) geschrieben (*Lamprid. Vit. Alex. Sever. c.* 29), er und seine Mutter Mammäa hätten in ihrem Haustempel neben den heimischen Göttern auch den Bildern Abrahams und Christi eine Stelle eingeräumt. Andere sollen dieselbe Ehre den Aposteln Petrus und Paulus erwiesen haben. Auch berichtet schon Irenäus (†202), die Gnostiker, besonders die gnostischen Karpokratianer, bei denen sowohl Bildwerke als Bilder am frühesten vorkommen, hätten diese in heidnischer Weise bekränzt und verehrt (*Iren. adv. haer. I. c.* 24, 6). Unter den Heiden soll es sogar vorgekommen sein, dass sie Christus und die himmlische Venus nicht nur zugleich anbeteten, sondern ihnen auch mit circensischen Spielen und mimischen Darstellungen huldigten. Unter solchen Verhältnissen begegnen wir in der orthodoxen Kirche erst später dem Versuche, Momente aus dem Leben Christi bildlich darzustellen. Sehen wir zunächst, welche Symbole als Vorläufer dienten und den Uebergang vermittelten.

Eines der ältesten und gebräuchlichsten ist das einfache Kreuz, das Holz des Lebens (*ξύλον τῆς ζωῆς*). Man brachte es an den Wänden der Wohnungen, auf Thüren und Fenstern, auf Dächern, Geräthschaften, Waffen, Gefässen und Büchern an. Es war das Er- und Bekennungszeichen der Gläubigen, wies auf die Leidensgeschichte des Heilandes hin und galt zugleich als ein Zeichen, mittelst welchem man die Macht des Bösen überwinden zu können das Vertrauen hatte. Später fügte man ihm das Monogramm des Namens Christi bei, aus dessen griechischen Anfangsbuchstaben *X* und *P*, meist in dieser Form: ☧ gebildet. Seltener ist die einfache Durchkreuzung des *P*, nämlich so: ⳨; gelegentlich zeigt es auch diese Bildungen: , . Dann kommt es auch vor, dass demselben zur Seite das *A* und *Ω*, nach der Apokalypse (z. B. auf den Münzen des Constantin), oder auch die lateinischen Buchstaben *C* und *V* beigegeben werden; letztere dürften *Christus vincit* bedeuten. (Ueber die verschiedene Gestalt und den Gebrauch des Kreuzes und der Bekreuzigung siehe „Symbole.")

Zu den schon mehr künstlerischen Hindeutungen gehört zunächst das Lamm. Dies Symbol hat seine Veranlassung in den Bibelstellen: „Siehe, das ist das Lamm Gottes, welches die Sünden der Welt trägt" (Joh. 1, 29), und: „Wir haben auch ein Osterlamm, das ist Christus, für uns geopfert" (Paul. Kor. 5, 7). Auf alten Bildwerken erscheint das Lamm häufig am Fusse eines einfachen Kreuzes ruhend, oder auch ein solches in schiefer Lage auf dem Rücken tragend. An Kelchen und Vasen findet sich auch wohl das hingeschlachtete Lamm dargestellt, dessen Blut in das Gefäss träufelt. Die Anwendung dieses Symbols erstreckt sich bis um das Jahr 680, wo man auf der sechsten Synode zu Constantinopel beschloss, statt des Lammes

einen Mann am Kreuze als zu verehrendes Bild anzunehmen, welchen Beschluss Papst Hadrian I. bestätigte. Das Lamm ohne Kreuz wurde übrigens auch als ein Sinnbild der Apostel und Jünger, ja als der ganzen Christenschaft (Heerde des guten Hirten) gebraucht.

Eine weniger naheliegende Veranlassung hatte das Zeichen des Fisches. Dachte man sich dasselbe auch in Beziehung zu den Worten Christi, die er an Petrus nach dem wunderbaren Fischfange richtete: „von nun an sollst du Menschen fangen", so legte man doch das vorzüglichste Gewicht auf das mystische Buchstabenspiel des Wortes *ΙΧΘΥΣ* (Fisch), in welchem man sowohl die Anfangsbuchstaben des Namens Christi als seiner göttlichen Eigenschaften fand: *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ* (Jesus Christus Gottes Sohn Heiland). Clemens Adrianus empfiehlt den Gebrauch dieses Bildes und die lateinischen Kirchenväter, das mystische *ἰχθὺς* übersetzend; nennen Christum selbst kurzweg *Piscis*, dem entsprechend den Taufbrunnen *Piscina* (Fischteich) und die Christen *Pisciculi* (Fischlein).

Endlich gehört hieher das Symbol des Weinstocks; hatte sich doch der Erlöser selbst mit dem Weinstock und seine Jünger mit den Reben verglichen (Joh. 15, 1. 5). Man wandte dasselbe besonders später, als die Besorgniss ferner lag, dasselbe könne mit dem heidnischen Bacchusdienste in Verbindung gebracht werden, um so lieber an, weil es zugleich auf den Wein des Abendmahls, also auf das Blut Christi hindeutete. Häufig schmückte man mit umrankendem Wein sowol das Kreuz als das Lamm.*) sowie die Kirchenfenster u. Mauern mit Rebstöcken wie z. B. die Liebfrauenkirche in Worms

Mit diesen einfachen, besonders in den Katakomben unzählige Male wiederholten Symbolen, denen sich noch mehrere andere zugesellten, welche auf den Glauben, auf die Liebe, auf die Hoffnung, auf die Wachsamkeit, auf die Auferstehung und die Kirche Bezug hatten (siehe Symbole), konnte sich indess die gläubige Menge, unter der es ja auch Viele gab, die den gebildeten Ständen angehörten, nicht lange begnügen, wie sehr auch Justin der Märtyrer, Clemens v. Alexandrien, Tertullian und Origines sich gegen den Gebrauch von Bildwerken erklärten, ja selbst das Concil zu Elvira (305) ausdrücklich verordnete: „Es dürfen keine gemalten Bilder in den Kirchen sein, damit nicht, was verehrt oder angebetet wird, an die Wände gemalt werde." Tertullian verfasste sogar eine eigne Schrift über diesen Gegenstand (*de idololatria*), in der er die Verfertiger der Bilder „Schutzpatrone der Götter" nannte. Waren auch diese bilderfeindlichen Angriffe zum Theil gegen solche Bildwerke gerichtet, welche an den heidnischen Götzendienst erinnerten, so galten sie doch im Ganzen auch der anbrechenden christlichen Kunst. Diese wurde aber andererseits von den christlichen Gemeinden sehnsüchtig verlangt, und selbst Bischöfe gab es, die sie vertheidigten und lobend erwähnten. So rühmt Paulinus, Bischof von Nola (393), die Bilder der in dieser Stadt und zu Fondi erbauten Kirchen des h. Felix. Er sagt ausdrücklich, dass es ihm nützlich erschienen, dass sich heilige Malerei an allen Wänden befinde, und er selbst habe Bilder wie die der Esther, des Hiob, Tobias und der Judith und Darstellungen von den Leiden der Märtyrer am Kirchweihfeste aufhängen lassen, um den ungebildeten Landleuten klar vor Augen zu stellen, was sie sich sonst nicht deutlich hätten denken können. Auch habe er sie hierdurch von den rohen Ausbrüchen der Kirmeslust zurückhalten wollen (*Paulin. Natal. IX. Felicis.*)

Aus jenen Angriffen und aus diesen Vertheidigungen geht hervor, dass man bereits um diese Zeit völlig ausgeführte kirchliche Bildwerke besass. Fast gleichzeitig (401) berichtet der Bischof Asterius von Amasea über die Darstellung der h. Euphemia, von der er rühmt, dass sie so gemalt sei, dass man sie für ein Werk des Euphranor halten könne. Man fing also bereits an, solche Darstellungen nach ihrem künstlerischen Werthe zu beurtheilen. In gleicher Weise reden Basilius d. Gr., Athanasius, Augustinus und Gregor von Nyssa übereinstimmend von vorhandenen Bildern der Propheten, Apostel und Martyrer, ja von Bildern Christi und der Maria. Der Letztere schildert wohlgefällig die Pracht der christlichen Tempel, in denen der Maler auch die Blumen der Kunst beigefügt habe, und die Kirche leuchte wie eine blühende Wiese.

Während so die Bischöfe es lobenswerth fanden, dass die Kunst sich dem Dienste der Religion widmete, war dieselbe bei den Gemeinden bereits ein entschiedenes Bedürfniss geworden. Allerorts schmückte man nun die Kirchen mit Bildern, die bald auf Tafeln, bald an die Wände gemalt wurden. Besonders die römischen Katakomben wurden sowohl mit plastischen Darstellungen an den Sarkophagen als mit Malereien versehen (siehe Katakomben). Aus dem alten Testamente liebte man vor-

---

*) Das Symbol des Pelikan gehört einer spätern Zeit an.

nehmlich folgende Momente darzustellen: Adam und Eva, das Opfer Kains und Abels, Noah in der Arche die Taube erwartend, das Opfer Abrahams, Moses mit den Gesetztafeln oder die Quelle aus dem Felsen hervorrufend, der Durchgang durchs rothe Meer, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im feurigen Ofen, die Himmelfahrt des Elias, die Geschichte des Jonas etc. Mit den Darstellungen aus dem neuen Testamente dagegen war man zurückhaltender. An die wichtigsten Momente aus dem Leben Christi wagte man sich noch nicht, überhaupt ist der Heiland häufig in völlig symbolischer Auffassung gehalten, meist lehrend, von einigen Jüngern und den Aposteln umgeben, bald sitzend, bald auf einem Berge stehend, aus welchem vier Quellen (Hindeutung auf die Paradiesesströme und die Evangelisten) hervorfliessen, dargestellt. Bilder seines Leidens, seiner Kreuzigung, seiner Verspottung kommen noch nicht vor, wohl aber seiner Gefangennehmung und seiner Vorführung vor Pilatus, auch einige Male auf Sarkophagen (doch aus einer etwas spätern Zeit) seiner Geburt. Unzählige Male aber finden wir ihn unter der Gestalt des guten Hirten vergegenwärtigt, umgeben von seiner Heerde, bald allein, bald mit Gehülfen, oder ein Schaf auf dem Nacken tragend, manchmal auch dasselbe liebkosend, auch wohl trauernd über das verlorne Schaf; mitunter auch bei der Heerde sitzend, eine Hirtenflöte in der Hand haltend. Sein Aussehen ist gewöhnlich das eines idealen Jünglings, zuweilen auch eines bärtigen Mannes, bekleidet mit einem hochgeschürzten Gewande, auch wohl einem kurzen über die Schultern hängenden Regenmantel. Befremdend erscheint neben dieser Auffassung die Darstellung Christi als Orpheus, der durch die Macht seiner Töne die Thiere des Waldes zähmt und herbeilockt. Man könnte daran zweifeln, ob dieselbe sich wirklich auf Christum beziehe, wenn sie nicht einestheils öfter in den Katakomben mit andern christlichen Gegenständen verbunden vorkäme, und wenn nicht anderntheils die Kirchenväter selbst vielfach auf Orpheus hinwiesen und zwischen ihm und dem Heilande eine symbolische Beziehung hervorhöben. Lactanz sagt unter anderen (*Lactant. Instit. I. c.* 5. 4), Orpheus habe bereits den einen wahren Gott gelehrt, ihn, weil nichts vor ihm gewesen, sondern alles durch ihn erst entstanden sei, den Erstgeborenen (*Πρωτόγονον*) und weil er von allem Existirenden zuerst offenbar (*Φάνης*) geworden sei, den Erscheinenden genannt und ausserdem von ihm gelehrt, dass er der Vater aller Götter sei, der, um ihnen und ihren Kindern einen Wohnort zu geben, den Himmel und die Erde geschaffen habe. — In diesen Gleichnissen trägt Orpheus die phrygische Bekleidung (wie in der spätern Antike), hält im Arme die Leier oder spielt, unter Bäumen sitzend, auf derselben, während die Thiere, Löwen, Kameele, Vögel, herbeikommen und ihm zuhören.

Alle diese Darstellungen, auch die von historischem Inhalte, tragen noch immer überwiegend den symbolischen Charakter. Nirgendwo bekundet sich in ihnen das Bestreben, die Personen individuell wiederzugeben. Am wenigsten ist dies bei denen des Heilandes der Fall, der bald mit, bald ohne Bart, ja auf einem und demselben Sarkophage in beiden Formen vorkommt. Es unterliegt bei genauer Vergleichung keinem Zweifel, dass man nur eine Hindeutung auf den Erlöser, nicht aber dessen Bildniss geben wollte. Noch immer mochte eine heilige Scheu von diesem Unterfangen abhalten. In künstlerischer Hinsicht bekunden diese ältern Katakombengemälde noch sehr deutlich ihre Verwandtschaft mit den heidnischen Wandmalereien. Ihre Anordnung ist einfach und grossartig, die Figuren sind sparsam und vereinzelt angebracht, Arabesken und Linien trennen und verbinden die einzelnen Bilder, welche zwar unverkennbar eine gewisse malerische Technik zeigen, bei denen aber von künstlerischer Vollendung noch nicht die Rede sein kann.

Erst mit der Anerkennung des Christenthums unter Constantin, welcher 313 durch ein zu Mailand erlassenes Edict demselben Duldung im ganzen Reiche zusicherte, wurden unter dem Einflusse der obengenannten Bischöfe die heiligen Bilder allgemein und besonders erwachte um diese Zeit das Verlangen nach einem zuverlässigen Bildnisse Christi. Dass ein bestimmter Typus desselben bis dahin kirchlich noch nicht angenommen worden war, beweist u. a. die Aeusserung des Augustin: „das Antlitz des im Fleisch erschienenen Herrn wird nach der Verschiedenheit der unzähligen Auffassungsweisen in sehr verschiedener Weise dargestellt, während es doch nur eine Gestalt hatte, welche es auch gewesen sein mag“ (*August. de trinit. VIII. c.* 4). Der letztere Zusatz bezieht sich auf die verschiedenen Meinungen, welche die Kirchenväter von der körperlichen Erscheinung Christi aufstellten. Nach Justinus, Clemens Alexandrinus und Tertullian war Christus klein, hässlich und von niedrigem Ansehen gewesen. Sie legten dieser Behauptung die Stellen Jesaj. 52, 14: „weil seine Gestalt hässlicher ist denn anderer Leute, und sein Ansehen denn der Menschenkinder“ und 52, 2: „Er hatte keine Gestalt noch Schöne; wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns ge-

fallen hätte", zu Grunde. Origines war der Meinung, der Erlöser habe gar keine bestimmte Gestalt gehabt, sondern sei jedem so erschienen, wie es sein Begriff und sein Bestes verlangt habe. Chrysostomos und Hieronymus dagegen wandten die Schilderung der Schönheit im Psalm 45 auf ihn an. Letztere neue Ansicht gewann bald die Oberhand und schon im vierten, besonders aber im sechsten Jahrhundert verbreiteten sich zu ihrer Bekräftigung verschiedene Sagen von Christusbildern, die theils nicht von Menschenhänden gemacht sein sollten, theils auf wunderbare Weise überliefert worden seien. Der fromme Wunsch, ein wirkliches Portrait Christi zu besitzen, unterstützte den Glauben an solche angebliche Traditionen. Besonders zwei solcher sagenhaften Bilder wurden für die Darstellung des Heilandes massgebend und erhielten sich als Typen durch das ganze Mittelalter, ja selbst bis auf unsere Zeit. Das ältere ist das mit der Abgarussage (siehe Abgar) in Verbindung stehende, das sogenannte Salvatorbild. Es trägt den Ausdruck der göttlichen Ruhe, der Milde, des sanften Ernstes. Keine Spur von Schmerz ist darin angedeutet. Der Bart erscheint getheilt, das Haupthaar lang herabwallend. Dasselbe wurde vorzugsweise von der orientalischen Kirche angenommen und heisst daher auch das byzantinische. Der andere Typus, das Bildniss Christi auf dem Schweisstuche der Veronica (siehe Veronica), gehört der occidentalischen Kirche an und ist spätern Ursprungs. Den ältesten Bericht über dasselbe liefert eine angelsächsische Erzählung, welche in das achte Jahrh. zu setzen sein dürfte. Doch soll sich auch unter den Mosaiken in der Sophienkirche zu Constantinopel bereits ein Bild der Veronica mit dem Schweisstuche befunden haben. Beide Typen stimmen übrigens vollkommen überein. Das Bildniss auf dem Schweisstuche zeigt dieselben Züge, denselben Ausdruck, dieselbe Form des Bartes und des Haupthaars. Erst später erhält das letztere den Ausdruck des Schmerzes und die Dornenkrone.*) Beiden Bildern entspricht eine Beschreibung von der Person Christi, welche ein gewisser Lentulus, den man fälschlich als den Vorgänger des Pilatus in der Statthalterschaft von Palästina bezeichnete, an den römischen Senat eingeschickt haben soll. Obgleich dies ohne Zweifel unächte Schreiben erst von einem Schriftsteller des elften Jahrhunderts (Anselm von Canterbury, † 1107) mitgetheilt wird, so mag doch dessen ursprüngliche Abfassung schon dem dritten Jahrhundert angehören. Schon Johannes Damascenus (VIII. Jahrh.) liefert eine ähnliche Schilderung, angeblich nach alten Schriftstellern, von dem Aussehen Christi. Wir geben hier eine spätere Version der Lentulus'schen Beschreibung, welche, wenn auch hin und wieder vervollständigt, doch im Wesentlichen mit den ältesten Nachrichten übereinstimmt. Dieselbe lautet: „Es ist in diesen Zeiten erschienen und lebt noch ein Mann von grosser vortrefflicher Tugend, mit Namen Jesus Christus. Die Heiden nennen ihn einen Propheten der Wahrheit, seine Jünger aber sagen von ihm, er sei ein Sohn Gottes. Derselbe erwecket die Todten und heilet alle Krankheiten und Schwachheiten. Er ist eines schönen und belebten Angesichtes; von Körpergrösse etwa sieben Palmen hoch. Goldblond (weinfarben) ist sein Haupthaar, nicht gerade dicht aber sanft gekräuselt, an der Stirne gescheitelt, nach Art der Nazarener (richtiger: Nasiräer, Geweihter, jüdische Asceten, welche sich nie das Haar scheeren liessen); die Augenbrauen schwarz, nicht sehr gebogen. Aus seinen grauen, glänzenden Augen strahlt eine wunderbare Anmuth hervor; sie sind von grosser Durchdringlichkeit; die Nase ist wohlgestaltet gross; das Barthaar goldgelb, in der Mitte gespalten, nicht lang herabfallend. Das Haupthaar trägt er lang, denn kein Scheermesser hat jemals sein Haupthaar berührt, wie überhaupt keine Hand irgend eines Menschen, ausser der der Mutter, und das nur in frühester Jugend. Der Hals ist sanft abschüssig, so dass seine Gestalt nicht zu hoch erscheint. Seine Farbe ist die des röthlich reifenden Weizens; sein Gesicht weder spitz noch rund, sondern wie das seiner Mutter, etwas abwärts geneigt und erröthend, ausdrückend den Ernst und die Klugheit, verbunden mit Sanftmuth und Milde. Im Strafen und Züchtigen ist er schrecklich, aber im Ermahnen und Warnen freundlich und sanft, und bei allem Ernste heiter. Lachen hat ihn Niemand gesehen, wohl aber weinen. Der Wuchs seines Körpers ist grade und schlank, Hände und Arme sind lieblich zu schauen."

*) Spätere Sagen, wahrscheinlich um die Zeit des Bilderstreites entstanden, erzählen noch von Bildern des Heilandes und der h. Jungfrau, welche der Evangelist Lucas gemalt habe; auch von alten, in Jerusalem aufgefundenen Bildern, dann von einem Bilde, das Petrus den Römern geschenkt habe und von einer Statue, welche die blutflüssige Frau habe anfertigen lassen. Ein dem Evang. Lucas zugeschriebenes Bild, Christum als 13jährigen Knaben darstellend, befindet sich noch in der Laterankirche zu Rom. Ein anderes, aus Cedernholz geschnitzt, angeblich von Nikodemus, war anfänglich in Berytus, kam von dort durch den Kaiser Nicephorus nach Constantinopel und befindet sich jetzt in Lucca. — Auch das Abgarusbild soll von Edessa nach Constantinopel und von dort nach Rom gekommen sein; doch behauptet auch Genua dasselbe zu besitzen.

Schon sehr frühe streben die Bildnisse Christi diesem Ideale nach. Bei allen findet man das getheilte herabfallende Haupthaar und den gespaltenen Kinnbart. So trägt das Brustbild Christi an dem Triumphbogen der Paulskirche zu Rom, den die Kaiserin Galla Placidia (440) auf ihre Kosten ausschmücken liess, bereits diese typischen Züge. Der Heiland erscheint hier umgeben von den vierundzwanzig Aeltesten aus dem vierten Capitel der Apokalypse, und von Petrus und Paulus. (Die nur symbolisch gedachten Apostel tragen, gleich dem Heilande, gescheiteltes Haar, was bei mehr portraitartigen Apostelbildern selten der Fall ist.) Am ausgebildetsten zeigt sich jener Typus bei einem Brustbilde in den Katakomben, das jedoch schon dem siebenten Jahrhundert angehören mag.

Die frühern Bedenken mussten jetzt der heiligen Tradition weichen. Man lief nicht mehr Gefahr ein unpassendes oder unwahres Bild des Erlösers zu erhalten, seitdem man auf wunderbarem Wege massgebende Originalbildnisse desselben zu besitzen glaubte. Die Frage über die Zulässigkeit derselben trat gegenüber der Legende, dass Christus selbst sein Bildniss zu heilsamen Zwecken hinterlassen habe, in den Hintergrund. Die Anerkennung der Heilandsbilder wurde nun zum Merkmal der Rechtgläubigkeit und der Widerspruch dagegen bald als Zeichen der Ketzerei gedeutet. Aus solchen Gegensätzen erklärt sich der nicht selten fanatische Eifer, mit welchem für und gegen die Bilderzulässigkeit gestritten wurde, während die Bilder selbst in den Kirchen und Wohnungen der Gläubigen, in den Evangelien- und Andachtsbüchern rasche Verbreitung fanden und an Figurenreichthum und historischer Bedeutung zunahmen.

Historische Darstellungen von grösserer Ausdehnung finden sich zuerst in einer der Hauptkirchen Roms, in S. Maria Maggiore, wo Papst Sixtus III. (432—440) die Geschichte der Patriarchenzeit, als Vorbereitende, und die Geschichte Christi, als Erfüllende, ausführen liess. Hier findet die eigenthümliche Auffassung statt, dass bei der Anbetung der Weisen das Christuskind allein auf dem Throne sitzt, während sich die Mutter Maria unter den Zuschauern befindet. Die innere Ausschmückung des Baptisteriums zu Ravenna (451), eines der ältesten musivischen Kunstwerke, zeigt im Mittelbilde die Taufe Christi durch Johannes, umgeben von den zwölf Aposteln, welche zwischen pflanzenartigen Arabesken angebracht sind. Das Nackte ist hier gut und ungezwungen dargestellt. Durch das Wasser hindurch erkennt man deutlich den untern Körpertheil Christi, welche Art der Darstellung bis tief in das Mittelalter üblich bleibt. Kugler hält dafür: weil man sich gescheut habe, die Gestalt des Heilandes unvollständig wiederzugeben. Christus trägt das gescheitelte lang herabwallende Haar.

Die Technik der constantinischen Epoche war anfangs die bis dahin allgemein übliche in Wasserfarben oder Enkaustik. In den Verhältnissen der Figuren zeigt sich noch ein gewisser, wenn auch sehr abgeschwächter Eifluss der Antike. Wenigstens sind sie in den Hauptgestalten noch richtig und edel, wenn auch öfter schon zu schlank. Der Ausdruck der Köpfe überrascht nicht selten durch Ernst und Würde. Auch die Gewandung ist gross und einfach in der Anordnung, meist aber flau in der Ausführung. Mangelhafter sind die Reliefs an den Sarkophagen, die Köpfe und Extremitäten der Figuren meist zu gross.

Erst mit dem vierten Jahrhundert gewinnen die Mosaikbilder die Oberhand. Man hatte das musivische Material bisher vorzugsweise für Fussböden in Anwendung gebracht. Mit der Anerkennung des Christenthums als Staatsreligion zog auch die christliche Kunst ein prächtigeres und dauerhafteres Gewand an und füllte die grossen Basiliken und prachtvollen Taufkirchen mit ihrem bedeutungsvollen Glanze. Die einfache, heitere, auch wohl dürftige Symbolik nimmt mehr und mehr ab (mit dem sechsten Jahrhundert verschwindet sie fast gänzlich), und an die Stelle des Ungewissen in der Kunst tritt das Persönliche und Historische. Die Ausbildung des Christusideals, sagt Schnaase in seiner Gesch. d. bild. Künste, war vor Allem eine grosse That der ersten Periode der byzantinischen Kunstepoche. (Kugler legt dem Kunststyle dieses Zeitabschnittes noch nicht den Namen des byzantinischen bei, sondern nennt ihn den spätrömischen, weil um diese Zeit noch römische Bildung den grössern Einfluss ausgeübt habe. Erst mit dem Anfange des siebenten Jahrhunderts sei Byzanz, das Centrum des Reichs, für die im Verfall begriffene Kunst massgebend geworden. Im Uebrigen stimmen beide Kunstgelehrte in der Auffassung der Kunst- und Zeitzustände vollkommen überein.) Ueber die Auffassung und Anordnung der musivischen Christusbilder glauben wir noch folgende anschauliche Schilderung dem Schnaase'schen Werke entnehmen zu müssen: „Wir sehen meist in der Mitte (der innern Wölbung) den Heiland in antiker Tracht, von mehr als natürlicher Grösse, in der linken Hand eine Schriftrolle oder ein Buch, mit der rech-

ten segnend. Sein Antlitz ist stets grade vorwärts gewendet, er steht erhöhet, meistens auf dem Hügel mit den vier Strömen. Neben Christus auf beiden Seiten Apostel und Heilige, am nächsten häufig Petrus und Paulus, geringere und spätere Heilige entfernter, sämmtlich in gleicher, etwas kleinerer Dimension, mehr oder weniger nach dem Erlöser hingewendet, doch so, dass im Wesentlichen die Vorderseite ihrer Gestalt uns zugekehrt ist. Von der Mitte des siebenten Jahrhunderts (z. B. in S. Venanzio im Lateran) nimmt auch wohl die Jungfrau die mittlere Stelle ein, wo dann zuweilen Christus in halber Figur, zwischen zwei Engeln, segnend über ihr dargestellt ist. Bald werden auch Christus und die Jungfrau nicht stehend, sondern auf reichem Sessel thronend gebildet. Der Boden unter diesen Gestalten ist gewöhnlich grün gehalten und mit glänzenden Steinen reichlich bestreut, Palmen sind manchmal am äussersten Rande, zuweilen auch zwischen den Gestalten angebracht. Der Hintergrund ist bald golden, bald (und dies scheint der ältere Gebrauch) ein kräftiges Blau; der Gedanke einer paradiesischen Vereinigung mag dabei zum Grunde gelegen haben. Unter diesem Hauptbilde läuft oft ein schmaler Streifen hin, auf welchem unter Christus sein Symbol, das Lamm, unter den Aposteln andere Lämmer, auf jenes zugehend, erscheinen."

Eines der schönsten römischen Christusbilder des sechsten Jahrhunderts enthält das herrliche Mosaik von SS. Cosma e Damiano am Forum (526—530). Der auf dunkelblauem Grunde zwischen goldrandigen Wolken schwebende Heiland von colossaler Grösse ist eine wunderbar majestätische Gestalt, wie sie in gleicher Schönheit viele Jahrhunderte lang nicht wieder vorkommt. In der Stellung entspricht derselbe der vorstehenden Beschreibung. Das Antlitz ist voll ruhig erhabenen Ausdrucks, die Gewandung herrlich in den Linien.

Von minderer Vortrefflichkeit sind die Mosaiken von Santa Maria Maggiore. Der höhere historische Geist geht in ihnen bereits schon stark auf die Neige. Bemerkenswerth ist das zunehmende Alter in den Gestalten der Heiligen. Christus ist hier im reiferen Mannesalter dargestellt.

Die Mosaiken in S. Maria in Cosmedia, dem Baptisterium der Arianer (wahrscheinlich aus der Mitte des sechsten Jahrh.), enthalten in einem Rundbilde die Taufe Christi durch Johannes. Die nackte Gestalt Christi ist ziemlich steif. Der personificirte Jordan erscheint als dritte Hauptperson mit entkleidetem Oberleib und grünem Gewandumschlage, Haupthaare und Bart lang und weiss, auf dem Kopfe zwei rothe halbmondförmige Hörnchen, Schilfrohr in der Hand und neben sich einen Wasserkrug.

Die ehemals in der Kirche San Michele in Affricisco befindlichen Mosaiken, welche den triumphirenden Heiland, umgeben von Engeln und Erzengeln, darstellen (545), wurden vor einigen Jahren abgenommen und an die preussische Regierung verkauft.

In der Halbkuppel der Nische der berühmten Kirche zu San Vitale (547) erblickt man einen jugendlichen Christus auf der Weltkugel thronend, zwei Engel, S. Vitalis und den Begründer der Kirche, Bischof Ecclesius, das Kirchenmodell hinhaltend, zu seinen Seiten. Unten die schon mehrerwähnten Paradiesesströme. Es ist dies vielleicht die letzte jugendliche Auffassung Christi. Die Gestalten sind edel und würdig, besonders die des Heilandes. (Die weitere Schilderung dieser reichhaltigen musivischen Bilder suche unter dem Artikel „Mosaike".)

Ausgezeichnet sind ferner die Mosaiken von San Apollinare nuovo, der ehmaligen Hofbasilica Theodorichs d. Gr. Die Bogen des Mittelschiffes enthalten zwei lange Festzüge auf Goldgrund. Von rechts kommen aus der Stadt Ravenna (prachtvolle Nachbildung des ostgothischen Königspalastes) die Märtyrer und Bekenner, sämmtlich in weissen Gewändern, von links (diese Seite der Kirche war den Frauen angewiesen) kommen die Märtyrinnen und Bekennerinnen aus der Vorstadt Classis. Als Ziel des männlichen Zuges erscheint Christus auf dem Throne zwischen vier Erzengeln, als Ziel (und Spitze) des weiblichen die Madonna als Matrone, das schon herangewachsene, völlig bekleidete Christuskind auf dem Schoosse, angebetet von den drei Königen. In kleinerm Maassstabe oben über den Fenstern (jetzt kaum mehr zu erkennen) die Wunder Christi.

Von ähnlichen Darstellungen, jetzt meist gänzlich zerstört oder bis zur Unkenntlichkeit erneuert, befinden sich noch Spuren in der Agia Sophia in Constantinopel, in S. Pudenziana und in der Rundkirche San Teodoro zu Rom, ferner am Nischbogen von S. Lorenzo fuori le mura bei Rom und in der achteckigen Nebenkapelle von S. Lorenzo in Mailand.

Die allmälige Entartung der altrömischen und spätere gänzliche Erstarrung der byzantinischen Kunst verändert den eigentlichen Typus der Christusbilder nicht,

sondern entgeistigt ihn nur. Die Darstellungen der historischen Momente aus dem Leben des Heilandes verlieren die Weihe, die Grösse der Auffassung, den Ausdruck und die Kraft.

Von den Tafelbildern jener frühern Epoche fehlt uns die nähere Kenntniss. Die musivische Kunst scheint dieselben, wenigstens aus den Kirchen, gänzlich verdrängt zu haben.

Von freistehenden statuarischen Christusbildern enthalten die Katakomben nichts. Ueberhaupt hat man nur zwei Statuen aus dieser Zeit aufgefunden, nämlich die sehr bekannte in Bronce gegossene des h. Petrus (in sitzender Stellung, die Rechte segnend erhoben, in der Linken die Schlüssel haltend), und eine marmorene des guten Hirten; erstere, nach der griechischen Inschrift wahrscheinlich ein kaiserliches Geschenk aus dem fünften Jahrh., befindet sich noch in der Peterskirche, letztere im Vatican. Der höhern Sculptur war man weniger geneigt, obgleich die Bildhauer dieser Zeit noch für sehr geschickt gehalten wurden.*) Die Anwendung von Statuen erinnerte noch zu sehr an die heidnischen Götterbilder; die Repräsentation des Heiligen mochte zu materiell erscheinen. Auch durfte man sich von Sculpturwerken nicht diejenige Wirkung auf das Gemüth der Beschauenden versprechen, welche bei vielen Bischöfen und selbst bei Synoden massgebend für die Zulässigkeit von gemalten heiligen Personen und ganzen Geschichten gewesen war. Die Befürchtung einer missbräuchlichen Verehrung schien näher zu liegen. Sprachen sich auch die ältern Kirchenväter nicht strenger gegen die plastische Kunst als gegen die Malerei aus, so lag es doch im Gefühl, dass jene Verbildlichung körperlicherer Natur sei als diese, besonders gegenüber der symbolischen und idealen Auffassung der letztern. Wenn sie daher die eine nicht billigen wollten, so konnten sie um so weniger die andere gutheissen.

Diese Ansicht macht sich auch während des nun von neuem und heftiger ausbrechenden Bilderstreites geltend, der seine erste Veranlassung in dem von dem Kaiser Leo dem Isaurier (716—741) erlassenen Befehle (726) hatte, die Bilder höher zu hängen, um dem abergläubischen Bilderdienste zu steuern. Ohne Zweifel war dieser Missbrauch, wie schon oben bemerkt, mehrfach und zwar schon frühe vorgekommen. Eine ungebildete Menge neigt leicht dahin, das übersinnliche Ideal ihres Glaubens mit einer in die Sinne fallenden Erscheinung zu identificiren, um in dieser ein näherstehendes Object ihrer Verehrung zu gewinnen. Am wenigsten konnte dies in dieser frühen Zeit ausbleiben. Einestheils spukte der Geist des Heidenthums noch nach dessen Absterben, anderntheils drängte die Innigkeit des neuen Glaubens zu wunderbaren Vorstellungen. Nicht selten traten einzelne Bischöfe mit grosser Entschiedenheit gegen solches Missverstehen auf. So liess der Bischof Serenus v. Marseille zur Zeit Gregors d. Grossen (Papst von 590—604) die Gemälde an den Kirchenwänden übertünchen und die aufgehängten Bilder zerstören. Gregor billigte dies zwar nicht, sondern meinte, mittelst der Bilder sei das gemeine Volk, das nicht lesen könne, ebenso zum Glauben und zur Nachahmung anzuregen, wie Andere durch das geschriebene Wort, aber sein an Secundinus gerichtetes Schreiben giebt Zeugniss davon, wie er die zulässige Bilderverehrung von der abgöttischen unterschieden wissen will. Er sagt darin: „das Bild unseres Heilandes begehrt man nicht, um es gleich Gott zu verehren, sondern damit bei der Erinnerung an den Sohn Gottes die Liebe zu Dem mehr entbrenne, dessen Bild man zu sehen wünscht. Ebenso beugen wir auch nicht vor dem Bilde die Kniee (was mithin damals schon in Gebrauch war), sondern wir verehren damit nur Den, an welchen wir mittelst des Bildes erinnert werden, entweder wie er geboren ward oder wie er gelitten hat, oder wie er auf dem Throne sitzt. Und während das Bild uns zu dem Andenken an den Gottessohn zurückführt, macht es unser Herz entweder fröhlich über seine Auferstehung oder weichmüthig über sein Leiden“ (*Gregor. Epp. IX*, 52). Genug, theils wirkliche Missbräuche, theils der Einfluss des bilderfeindlichen Islam, der die Christen als Götzendiener bezeichnete, veranlassten den Kaiser Leo, nachdem sein erster Befehl ohne Erfolg blieb, durch ein Edict (730) die Abschaffung aller heiligen Bilder im ganzen Reiche zu verordnen und den Mönchen das Verfertigen derselben auf das Strengste zu untersagen. Vergebens widersetzte sich der achtzigjährige Patriarch von Constantinopel, Germanus, erklärend, die Kirche habe stets eine

---

*) Der mit Elfenbeinschnitzwerk geschmückte prachtvolle Stuhl des Erzbischofs Maximilian (546—556) in der Sakristei des Domes zu Ravenna zeigt auf diptichonartigen Platten, mit denen er belegt ist, an den Seitenwänden die Geschichte Josephs in Aegypten, an der Rückwand die Geschichte Christi und an der untern Vorderwand einzelne heilige Gestalten. Die Ausführung ist im Styl ungleich und nährt sich unten in den einzelnen Figuren bereits der conventionellen byzantinischen Haltung.

abgöttische Verehrung der Bilder verworfen und nie gebilligt; vergebens unterstützte ihn Papst Gregor II. und richtete remonstrirend ein Schreiben gleichen Sinnes an den Kaiser, welcher meinte, durch dergleichen Argumente könnten auch die Heiden ihren Götzendienst rechtfertigen. Als der letzte Versuch, den Patriarchen auf gütlichem Wege umzustimmen, misslang, wurde der achtzigjährige Mann durch Soldaten aus dem Patriarchenpalast vertrieben und an seine Stelle der fügsamere Anastasius eingesetzt. Die Zerstörung der heiligen Bilder begann, welche alsbald allerorts blutige Tumulte und vollständige Empörung zur Folge hatten. In den östlichen Provinzen seines Reiches setzte der Kaiser seine Beschlüsse durch. Sein Sohn Konstantin Kopronymus (741—775) und seine mittelbaren Nachfolger suchten zu vollenden, was er begonnen, ja sie gingen noch weiter, indem sie die Bilder für gotteslästerisch und ketzerisch erklärten. Manche Geistliche stimmten dem bei, die meisten aber, besonders die Mönche, hielten es mit der bilderfreundlichen Mehrzahl des Volkes und predigten auf das Heftigste gegen die Bilderstürmerei. Endlich, nach mehr als hundertjährigem Kampfe, entschied die durch die Kaiserin Theodora veranlasste tumultuarische Synode (842) zu Gunsten der heiligen Bilder, jedoch nur der gemalten oder als flache Reliefs behandelten. Schon früher hatte das Concil zu Nicea (787), dessen Beschlüsse Leo V. durch eine Synode zu Constantinopel (815) wieder aufhebeben liess, eine gleiche Beschränkung festgehalten, indem es ausdrücklich nur Gemälde und erhabene Arbeit zugestand. Selbst der vorgenannte Patriarch Germanus hatte sich feierlich dagegen verwahrt, dass er die Statuen nicht mit unter die zulässigen Heiligenbilder begreife, da dieselben nur bei den Heiden im Gebrauche seien.

Die Synode vom J. 842 wurde als ein Siegesfest der Rechtgläubigkeit über ihre Gegner gefeiert und wird ihr Gedächtniss noch heute in der griechischen Kirche alljährlich am ersten Fastensonntag feierlich begangen, so wie denn die griechische Kirche noch heute als Grundsatz festhält, dass nur Flächendarstellungen nicht aber Sculpturen oder gar freistehende Statuen zu kirchlichen Zwecken zulässig seien.

Die technische Seite der Kunst erlitt durch diesen Bilderstreit keinen sichtbaren Nachtheil; die stille Kunstthätigkeit der hartnäckigen Mönche hatte sich nicht behindern lassen; auch lag die profane Kunst ausser den Grenzen des Streites. Aber an die Stelle der Innigkeit und Naivetät erscheint nach dieser Zeit erst recht der Ausdruck „theologischen Trotzes“ gegenüber der besiegten Ketzerei. Jetzt erst kommen Bilder aus der Leidensgeschichte Christi und Darstellungen grässlichen Märterthums vor. Die harten Verfolgungen hatten ihren Einfluss auf die Gemüther der Gläubigen zurückgelassen, ihr Gedächtniss mit schauerlichen Erinnerungen erfüllt, welche in den bildlichen Darstellungen vielleicht nicht ohne Absicht und zum Theil mit einem gewissen Wohlgefallen erhalten werden sollten.

Die, so viel bekannt, erste byzantinische Kreuzigung Christi befindet sich in einem Codex aus der Zeit des Kaisers Basilius Macedo (867—886). Der Gekreuzigte zeigt noch einigermassen die Würde der frühern Auffassung. Der Körper hat noch die grade Haltung und die Füsse stützt noch das Fussbrett. In späterer Zeit hängt derselbe an den angenagelten Händen mit nach der rechten Seite auswärts gebogenem Leibe, gesenktem Haupte und geschlossenen Augen. (Die früheste Darstellung der Kreuzigung enthält wohl das höchst merkwürdige syrische Evangelienbuch in der laurenzianischen Bibliothek zu Florenz. Dasselbe wurde um das Jahr 586 in einem mesopotamischen Kloster durch einen Kalligraphen Rabula angefertigt. Kgl.)

Die verschiedenen, mehr oder minder colossalen und dem Material nach prächtigen Heilandsbilder aus der Zeit der Erstarrung der byzantinischen Kunst aufzuzählen, würde hier zu weit führen. Die hervorragendsten werden unter dem Artikel „Mosaike“ zu finden sein. Besonders anzuführen wäre noch die prachtvolle Altartafel in San Marco zu Venedig, eine meisterhafte Emailarbeit aus dem Jahre 976, welche von der Republik zu Constantinopel bestellt wurde. Auf einer grossen Anzahl feiner Goldplatten enthält sie in den gesättigtsten, tiefsten Farben Bilder des Heilandes und der Heiligen, Scenen aus der biblischen Geschichte und aus dem Leben des h. Marcus. Die Ausführung ist von höchster Feinheit, die Lichter und Falten sind durch äusserst zarte Goldschraffirungen gegeben, da man die Kunst, die Töne abzustufen, in diesem Materal noch nicht kannte. Im Styl ist sie andern Gemälden dieser Zeit verwandt.

Als ein eigenthümliches, in seiner Weise bedeutendes und jedenfalls kostbares Werk aus dem elften Jahrhundert sind ferner die ehernen Thüren der Paulskirche bei Rom zu erwähnen, welche 1822 zu Grunde gingen, als diese (jetzt neu erbaute)

Kirche niederbrannte. Sie wurden 1070 auf Kosten oder doch mit Beihülfe des Consuls Pantaleone zu Constantinopel bestellt und angefertigt. Sie waren von Holz, aber mit starken Platten von Bronce belegt, welche in der Höhe 9 und in der Breite 6, also im Ganzen 54 Felder bildeten. Zwölf derselben enthielten das Leben Christi, die übrigen theils die Figuren der Apostel und Märtyrer, theils Sinnbilder und Inschriften. Die Ausführung war keine reliefartige, bestand vielmehr aus eingelegten Silberfäden, welche die äussern und innern Conturen der Gestalten beschrieben, wodurch sich diese flach und gespenstig ausnahmen. Sie präsentirten sich sämmtlich von der Vorderseite in übermässig langen Körperverhältnissen (bis zu 13 Kopflängen). Bei den meisten hatte das Leblose und Starre bereits einen hohen Grad erreicht, doch waren einzelne Gruppen von besserer Zeichnung. Eine Abbildung derselben findet man bei Agincourt, Taf. 13, 14, 15 und 16.

Weit früher als bei der griechischen finden wir in der abendländischen christlichen Kunst ein freieres Verfahren in der Darstellung und der Wahl der historischen Momente. Schon in der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts wird öfter von Bildern aus der Leidensgeschichte, besonders von solchen, welche die Kreuzigung darstellten, berichtet. Beda, der Abt zu Jarrow († 735), bringt die Nachricht (*Hist. Abbat. Wiremut. ed.* 1664. *p.* 6), dass der Abt Benedict Biscopius im Jahre 686 vier Bilder aus Rom nach Brittanien geführt habe, auf denen, gegenüber dem, zu seinem Opfer Holz herbeitragenden Isaak, ein keuztragender Christus, und, gegenüber der ehernen Schlange des Moses, ein am Kreuze erhöhter Gottessohn (*filium hominis*) dargestellt gewesen sei. Gregor von Tours (um 600) erwähnt eines Krucifixes in der Kirche von Narbonne, daran sich ein nackter Heiland befunden. Papst Johann VII. (705) liess in der Peterskirche ein Mosaikbild der Kreuzigung anfertigen, das den Heiland bekleidet zwischen den Schächern darstellte. Ueber die schon um diese Zeit vorkommende Figuration Gottes des Vaters spricht bereits der Artikel „Gottvater." Wir erinnern zugleich daran, dass bereits im vierten Jahrh. die Kirchen Galliens in glänzenden Wandgemälden prangten, dass im sechsten St. Germain des prés mit solchen, auf Goldgrund, reich ausgestattet gewesen (das Dach war vergoldet, desgleichen der Plafond, der Fussboden mit prachtvollen Mosaiken ausgelegt). Die Ausschmückung der von Dagobert I. gestifteten Kirche St. Denis wird als unerhört prächtig gerühmt, ja die Genovefenkirche zu Paris soll auch von aussen mit kostbaren Mosaiken geschmückt gewesen sein. Ueberhaupt entwickelt sich der Luxus der abendländischen Kirchen, durch die byzantinische Prunkliebe beeinflusst, sehr rasch. Kreuze, häufig mit werthvollen Steinen besetzt, befinden sich auf den Altären; Lampen, Leuchter, grosse silberne Kronleuchter, Weihrauchfässer und Reliquienkästen erscheinen in mannigfaltiger Gestalt; die Messalen und Evangeliarien sind inwendig mit Miniaturen und auswendig mit Reliefs reich ausgestattet, die Kirchenstühle der Geistlichkeit, besonders die der Bischöfe, mit Sculpturen und musivischen Verzierungen geschmückt, desgleichen die Taufsteine. Sowohl den bildlichen als bildwerklichen Darstellungen liegen meistentheils altchristliche Vorbilder zu Grunde; zugleich giebt sich bei aller Verwilderung des Styls ein gewisser byzantinischer Einfluss zu erkennen.*) Um Wiederholungen zu vermeiden, verweisen wir nunmehr auf die Artikel „Miniature", „Heiligenbilder", „angelsächsische", „romanische", „germanische" und „altdeutsche Kunst", und beschränken uns auf die beispielweise Erwähnung eines denkwürdigen Kunstwerks aus der karolingischen Zeit, eines Evangeliariums vom Jahre 870, das von Karl dem Kahlen der Kirche St. Denis bei Paris geschenkt, dann von Kaiser Arnulf (893) in das Kloster St. Emmeran zu Regensburg gestiftet wurde und sich jetzt in der Bibliothek zu München befindet. Nachstehende ausführliche Beschreibung ist Förster's Geschichte der deutschen Kunst entnommen. „Der Deckel dieses Evangelienbuches ist mit Reliefs von getriebenem Goldblech geschmücht. In der Mitte sitzt Christus, der Himmels-

---

*) Einen Begriff von den Wandgemälden aus der karolingischen Zeit geben die Nachrichten und Abbildungen (Benedict XIV. liess 1743 eine genaue Kopie anfertigen) von dem Triclinium Leo's III., desjenigen Papstes, der dem Grossen Karl die Kaiserkrone aufsetzte. Dieser nun längst zerstörte Festsaal, der zum Empfange fürstlicher Personen und zur Abhaltung der an den höchsten Feiertagen üblichen Festmahle bestimmt war, zeigte am Gewölbe den Heiland, wie er nach der Auferstehung in die Mitte seiner Jünger zurückkehrt. An der einen Nebenseite des Gewölbes sah man ihn nochmals, auf dem Throne sitzend, dargestellt, vor ihm Papst Sylvester und Kaiser Constantin, beide knieend, jener die Schlüssel, dieser eine Fahne empfangend; an der andern Seite war der h. Petrus, ebenfalls auf einem Throne sitzend, verbildlicht. Vor diesem knieeten Leo selbst und Karl d. Gr. Aus seinen Händen erhält der erstere das Pallium, der letztere wieder eine Fahne. — Von einer Portraitähnlichkeit ist bei keiner dieser Gestalten nur entfernt eine Spur zu finden. Der Styl ist im Wesentlichen der der ersten christlichen Jahrhunderte. Die Ausführung zeugt von Tüchtigkeit. An den politischen Nebenbeziehungen nahmen später die Hohenstaufen Anstoss. (Abbild. bei Gutensohn und Knapp, Taf. 43.)

kreis ist sein Thron, der Erdkreis (eine mit Laubwerk verzierte Krone) sein Fussschemel. Mit der Linken hält er das auf dem Schooss stehende offene Evangelium mit der Inschrift: „*Ego sum via et veritas et vita*"; die Rechte segnet mit dem erhobenen Zeige- und Mittelfinger. Ueber ein langes, feingefältetes Unterkleid ist der Mantel über die linke Schulter und Brust geschlagen und eng an den Leib angelegt. In vier gesonderten Feldern um ihn sitzen die Evangelisten, nicht ganz so charakterisirt wie im St. Galler Diptychon (z. B. Mathäus jung), aber im Allgemeinen nach gleicher Auffassungsweise. In zwei Feldern darüber und in zweien darunter sind vier Darstellungen aus dem Leben Christi: Christus und die Ehebrecherin; die Vertreibung aus dem Tempel; die Heilung des Aussätzigen und die Heilung zweier Blinden; als Zeugniss für seine Macht zur Vergebung und zur Bestrafung des Unrechts und zur Erlösung von dem Uebel. Ist auch in diesen Darstellungen eine Regung des Lebens, der Ausdruck des Staunens, der Freude, selbst des Dankes unverkennbar, so fehlt doch die Einsicht in den Körperbau und seine Bewegung. — — Das Innere des Buchs enthält mehrere Miniaturen, theils Anfangsbuchstaben mit verschlungenen buntfarbigen Beziehungen, theils bildliche Darstellungen, die bei den wenigen Ueberresten von gleichzeitigen Malereien von kunstgeschichtlichem Werthe sind, obgleich ihre ursprüngliche Beschaffenheit mehrfach verwischt ist. — Auf dem zweiten Blatte sehen wir Karl den Kahlen auf dem Throne, über ihm die Hand Gottes und seine Engel, neben ihm ein Schwert- und ein Lanzenträger, dazu zwei weibliche Gestalten mit Mauerkronen, *Francia*" und „*Gotia*"; auf dem dritten das Lamm Gottes mit den 24 Aeltesten, die ihre Kronen darbringen, unterhalb derselben Neptun mit dem Dreizack und der Wasserurne, Tellus mit dem Füllhorn; auf einem vierten Christus, in der Rechten die Weltkugel und das Evangelium, dazu die vier Evangelisten und die vier grossen Propheten. Die Auffassung bewegt sich demnach noch ganz in der Anschauungsweise des Alterthums."

Bis um das dreizehnte Jahrhundert erhält sich bei freierer Anwendung die ältere Symbolik ziemlich unverändert, zugleich aber begleiten die Darstellung der Kreuzigung mancherlei andere allegorische und symbolische Beziehungen.*) Dass schon frühe die mathematischen Zeichen der Sonne und des Mondes**) dabei angebracht wurden, ist bereits bemerkt worden. Später traten an die Stelle dieser Zeichen strahlende Köpfe und ganze Gestalten.***) In anderer Auffassuug sitzt der Heiland bald auf einem Throne mit Kugel, Zepter und Evangelienbuch in den Händen, bald steht er vor oder auf dem Baume der Erkenntniss, aus dessen Holz nach alter Legende (Seth soll einen Steckling desselben auf das Grab Adams gepflanzt haben) das Kreuz Christi gezimmert wurde. Daher finden wir in der ältern Zeit das Kreuz häufig grün mit rothen Aesten, während es im vierzehnten Jahrhundert wieder als einfache Balken ohne Aeste, aber blutroth vorkommt. Auch ist es zuweilen wie ein Palmenstamm gebildet.

Mit dem eigentlichen Mittelalter verschwinden einige der ältern Symbole gänzlich. So kommt das des Weinstocks nur noch selten vor, das des Fisches hin und wieder noch bei Arabesken und auf Siegeln.†) Selbst der gute Hirt fällt aus. Dagegen erhält sich das Zeichen des Lammes. Neben poetischem Tiefsinn macht sich mancherlei Willkür geltend. Zur Seite der Kreuzigung sieht man öfter die Figuration von Leben und Tod, „*vita*" und „*mors*", auch nicht selten am Fusse des Kreuzes Adam im Grabe. Nach einer Sage (*Jacobus a Voragine, Legenda aurea, cap.* 53) sollte derselbe auf Golgatha bestattet sein. Weniger jedoch mag diese zu solcher Zusammenstellung Veranlassung gegeben haben, als die tiefere Beziehung des Sündenfalls zum Erlösungswerke. Häufig stehen neben dem Kreuz die Mutter des Herrn und der Evangelist Johannes, auch Joseph von Arimathia, das Blut des Heilandes in einen Kelch auffangend (siehe „Gral"). Die Bekleidung des Gekreuzigten, anfangs eine lange Tunica, wird schon im zwölften Jahrhundert kürzer und besteht in

---

*) In der K. Bibliothek zu München befindet sich eine Bamberger Evangelienhandschrift aus dem 11. Jahrh., welche ein Miniaturbild enthält, in dessen Mitte Christus steht, in der Rechten eine goldene Kugel haltend, mit der Linken einen Ast des Baumes der Erkenntniss fassend. In den vier Ecken sind *Sol* und *Luna* und *Uranus* und *Tellus* dargestellt; *Uranus* ein alter hellblau-grauer Kopf, *Tellus* ein braunes Weib mit nacktem Oberkörper, sie hält den Stamm des Baumes, dessen Aeste sich bis in das mittlere Feld ausbreiten. Auch die Symbole der Evangelisten und die Figuren der Paradiesesströme fehlen nicht.

**) Siehe „Egstersteine."

***) Wie kühn man bereits im 9. Jahrh. in der Allegorisirung zu Werke ging, beweist u. a. ein Sakramentarium aus der ersten Hälfte desselben, das die Pariser Bibliothek bewahrt. Es zeigt neben dem Gekreuzigten eine weibliche Gestalt, welche eine Siegesfahne, der „neue Bund", hält und in einen goldenen Kelch das Blut der Seitenwunde aufnimmt. Seitwärts steht Moses als Vertreter des alten Bundes.

†) Auf dem Siegel des Doms zu Aberdeen liegt an der Stelle des Jesuskindes ein Fisch in der Krippe. *Glossary of Archit. s. v. Fish.*

einem Rocke ohne Aermel. Im dreizehnten ist sie bereits ein Schurz, der von den Hüften bis zum Knie reicht; im vierzehnten verwandelt sich dieser in ein um die Hüften geschlagenes, flatterndes Tuch. In andern Situationen bleibt die lange Tunica mit langen Aermeln und der weite, übergeschlagene Mantel. Bei allen wirklichen Darstellungen der Kreuzigung — die symbolischen zeigen den Heiland nur am Kreuze stehend — sind die Hände und Füsse mittelst Nägel an das Kreuz befestigt und zwar bei der ältern Form jeder Fuss besonders, so dass die Zahl von vier Nägeln mit den vier von der Kaiserin Helena gefundenen übereinstimmt. Für diese Zahl entschieden sich u. a. Lucas Tudensis und Papst Innocenz III. Gegen die schon im 13. Jahrh. vorkommenden Krucifixe mit drei Nägeln (anscheinend zuerst bei den Ketzern) wird vielfach geeifert. Doch findet man sie schon um diese Zeit an der Liebfrauenkirche zu Trier, in Schulpforte, am Freiburger Münster und an der Lorenzkirche zu Nürnberg. Auch führt Wilhelm Durandus, der gründlichste Symboliker des Mittelalters, beide Formen an, erklärend, die drei Nagel bedeuteten den dreifachen Schmerz des Heilandes, den körperlichen, den geistigen und den des Herzens. Der rechte Fuss musste oben, der linke unter demselben liegen, womit das Uebergewicht des Geistigen über das Sinnliche ausgedrückt werden sollte. Weniger nahe liegt die Auslegung, welche man mit der Zusammensetzung der Dornenkrone verband, die aus drei Reisern (Busse, Zerknirschung und Beichte) geflochten sein musste. — Die Bekleidung und Attribute bleiben bei dem thronenden oder verklärten Heilande im Wesentlichen dieselben. Mitunter auch erscheint Christus bei der Auferstehung und der Kreuzigung mit Flügeln, welche seine Himmelfahrt bezeichnen; auch wohl in andern Darstellungen zuweilen mit sieben Tauben, welche als Sinnbild der sieben Gaben des h. Geistes sein Haupt umgeben. (Vergleiche Schnaase's meisterhafte Schilderung der bild. Künste des Mittelalters.)

Die Kunst, wenn auch jetzt nicht weniger im Dienste der Kirche und von dem Geiste ihrer Priester und Mönche beeinflusst als in ihren Anfängen, gewinnt mehr und mehr das Bewusstsein eigner Pulsation. Das kindliche Gemüth und die fromm erregte Phantasie der Künstler ergänzt und modelt an den kirchlichen Traditionen mit subjectiven Zuthaten und findet neben dem heiligen Zweck zugleich Freude und Befriedigung in der künstlerischen Production und in der Geltendmachung der Kunstmittel. Das Christenthum, indem es an Universalität zunimmt und sich aller Richtungen menschlicher Geistesthätigkeit bemächtigt, gewährt eben dadurch dem Individuum die Möglichkeit einer freiern Wahl hinsichtlich des Umfanges seiner Vorstellungen. Sind die Veranlassung und das Ziel bei dieser christlichen Art, so wird es mit der oft seltsamen Ausdrucksweise nicht so genau genommen. Die scholastische Philosophie, die Mystik und Symbolik, kurz die ganze mittelalterliche Auffassung des Christenthums giebt hierzu Belege. In der Kunst fördert zugleich das bereits mit dem 14. Jahrhunbert bemerkbare Auseinandergehen der Malerei in verschiedene Schulen das subjective Element, welches bei dem Ueberhandnehmen von selbständigen Tafelmalereien Gelegenheit zur weitern Entwicklung findet. Auch in Italien tritt mit Giotto der schaffende Künstlergeist in den Vordergruud. Das Weitere ist in den Artikeln „altdeutsche“, „germanische“, „romanische“ und „italienische Kunst“, so wie unter den betreffenden Künstlerartikeln gegeben. Dort ist zugleich ersichtlich, unter welchen Modificationen nunmehr alle Momente aus dem Leben des Heilandes von dessen Geburt an bis zur Himmelfahrt und bis zu seiner künftigen Erscheinung als Weltrichter zur bildlichen Darstellung kommen. Die Auffassung des Weltgerichtes selbst entspricht meist der in den Evangelien enthaltenen Schilderung. Rechts befinden sich die Gerechten, Begnadigten und Seligen, die von Engeln empfangen, beschützt und zum Himmel geführt werden, links die Verdammten, welche missgestaltete schauerlich-phantastische Teufel zur Hölle schleppen. Den hoch in den Wolken, meist auf einem Regenbogen thronenden Christus umgeben die Apostel und himmlischen Heerschaaren; über die dabei vorkommende Figuration Gottvaters und die sinnbildliche Bezeichnung des h. Geistes s. diese Art.

Besondere Erwähnung erheischen noch die sogenannten Stationen oder Leidensfälle.*) Zu ihrer Darstellung gaben die in der letzten Hälfte des Mittelalters von den Franziscanern eingeführten „Kreuzwegandachten“ Veranlassung, in denen die zu Jerusalem üblichen Kreuzwegandachten nachgeahmt wurden. Anfangs bestanden diese Stationen in der Verbildlichung von sieben bis zehn Hauptmomenten aus dem Leiden Christi, später wurde die Zahl derselben vermehrt. Beispielsweise sei hier das älteste bekannte Bildwerk Adam Kraft's (1490) zu Nürnberg, ein

*) Vesperbilder nennt man solche, die nach dem Tode des Heilandes erfolgte Scenen: die Abnahme vom Kreuze, die Grablegung etc. darstellen.

herrliches Kunstwerk dieser Art, auch noch ziemlich wohl erhalten, erwähnt. Es besteht aus sieben sandsteinernen Wegpfeilern, an deren obere Hälfte sehr freistehende Hochbilder von 5′ Höhe und 6′ Breite (nur das fünfte ist kleiner) ausgearbeitet sind. Die dabei angebrachten Unterschriften bezeichnen die Momente in folgender Weise und Reihenfolge.

1) Hie begegnet Cristus seiner wirdigen lieben Mutter die vor grossem herzenleid anmechtig ward. 200 Srytt von Pilatus haws.

2) Hie ward Simō gezwūgen Cristo sein krewtz helfen tragen. 295 Sryt von Pilatus haws.

3) Hie sprach Christus Ir Döchter von Iherusale nit weint vber mich, sünder (sondern) vber euch uñ ewre kinder. 380 Sryt von Pilatus haws.

4) Hie hat Christus sein heiligs Angesicht der heiligen Fraw Veronica auf iren Slayr gedrückt vor irem Haws. 500 Sryt von Pilatus Haws.

5) Hie tregt Cristus das Crewz vnd wird von den Juden ser hart geslagen. 780 Srytt von Pilatus Haws.

6) Hie felt Christus vor grosser Unmacht auf die Erden. bei 100 Srytt von Pilatus haws.

Demnächst folgt in einer Entfernung von 44 Schritten der Calvarienberg mit den drei (freistehenden) Kreuzen. Schön gezeichnet und edel in der Auffassung ist die Gestalt des Gekreuzigten. Die Schächer zeigen Reue und Trotz in lebendiger Bewegung. Die Gruppen zu Füssen Christi hat die Zeit bis auf die Figuren der Maria und des Johannes, die später zwischen die Kreuze gestellt wurden, zerstört. Ursprünglich befand sich auf der einen Seite der römische Hauptmann mit Kriegsleuten und Juden, auf der andern die zusammensinkende Mutter des Herrn mit den heiligen Frauen und Johannes.

Die Unterschrift der Schlussstation ist:

7) Hie leyt Cristus tot vor seiner gebenedeytē wirdigē Mutter die in mit grosem Herzenleyt vnd bitterlichen smertz claget vnd beweynt.*)

Mit Weglassung der schon andernorts angeführten Heilandsbilder lassen wir hier eine chronologisch geordnete Aufzählung der bedeutendsten folgen.

Zwei Wunder Christi auf einem elfenbeinernen Ciborium in der Münstersakristei auf Insel Reichenau bei Constanz von guter Erfindung und freien, sprechenden Motiven, besonders in der Heilung der beiden Blinden, welche die Blindheit — indem der Kleinere sich vorneigt und der grössere die Hand ausstreckt — treffend ausdrücken. Sehr lebendig und edel ist auch die Weise, wie Petrus seine Verwunderung bezeigt. Die Characteristik, der feine Ausdruck in den Köpfen, der schöne Faltenwurf des streng antiken Kostüms (mit nackten Füssen) und die breite Behandlung sprechen für das sechste oder siebente Jahrh. (Vergl. Waagen's Reisemittheilungen im Kunstbl. 1848, Nr. 64) — Christus als Weltrichter (aus derselben Zeit), Basrelief auf dem Tempanum des Portals von St. Trophime zu Arles.

Christus am Kreuz und Verklärung Christi, Miniature aus dem neunten Jahrh. zu den Predigten des Gregorius von Nazianz, bilderreicher Foliant in der Bibliothek zu Paris. Nach Waagen (Kunstwerke in Paris S. 201—206) die ältesten bekannten derartigen Darstellungen. (S. oben.) Die grosse Beschädigung des erstern Bildes lässt erkennen, dass die Gestalt Christi erst nackend aufgezeichnet gewesen und der Purpurrock alsdann darüber gemalt worden ist. Zunächst dem Kreuze zwei Kriegsknechte, von denen der eine dem Heiland die Seitenwunde beibringt, der andere ihm den Schwamm reicht; rechts Maria, eine höchst edle Gestalt von würdigem Ausdrucke, neben ihr zwei andere Frauen, links, in weissblauem Gewande, Johannes und zwei Figuren, welche im Begriff sind, sich zu entfernen. — In der Verklärung trägt der sehr würdig gehaltene, mit der Rechten segnende Heiland eine Tunica von hellblauer und eine Toga von hellgrüner Farbe. Rechts Moses ganz jugendlich, links Elias mit mässigem Barte, beide stehend und segnend,

*) Diese Kreuzwegandachten werden noch heute bei den Katholiken, besonders in der Fastenzeit, begangen. Die Zahl der einzelnen Stationsmomente ist nahebei auf das Doppelte gestiegen. Bei jedem derselben wird eine entsprechende Betrachtung, verbunden mit einem kurzen Gebete, angestellt. — Wie peinlich gewissenhaft man im Mittelalter bei der Gestaltung solcher Stationen verfuhr, ersieht man aus der Geschichte eben dieser Kraft'schen Bildwerke. Als der fromme Bürger Nürnbergs, Martin Ketzel, dieselben errichten lassen wollte, zog er vorher (1477) mit Herzog Albrecht von Sachsen nach Jerusalem und mass dort die Entfernung aller der Orte, an denen sich bei der Kreuztragung Christi nach der Schädelstätte Merkwürdiges ereignet haben sollte. Wieder zurückgekehrt, verlor er indess die aufgezeichneten Maasse, was ihn veranlasste, die weite Reise im folgenden Jahre im Gefolge Herzog Otto's von Baiern nochmals zu machen.

in violetten Gewändern. Unten Petrus, Johannes und Jacobus in lebendigen Bewegungen des Erstaunens. Die Gewänder sehr licht gehalten. Johannes merkwürdiger Weise noch nach der ältesten Auffassung als Greis mit weissem Haar und Bart.

In einem Codex der Regeln des Donat und anderer Grammatiker aus dem neunten Jahrh., in der Bibliothek zu St. Gallen, ein die ganze Seite des Buchs einnehmender bärtiger Salvator. Die Gestalt von guten schlanken Verhältnissen und so frei und edel, wie selten in abendländischen Bildern dieser Zeit. In der Rechten hält der Heiland das lange Kreuzzepter, in der ausgestreckten Linken die offene Schrift, darin die Worte: *ego sum via, veritas* geschrieben stehen. Die Arme sind für diese Zeit bewundernswerth gezeichnet, die nackten Füsse ziemlich. Bis auf das freiwallende schönfaltige Obergewand von mischgrüner Farbe ist das ganze nur eine Federzeichnung. Nach dem im Codex vorkommenden Namen Notker vermuthet man diesen (Notker Balbulus — der Stammelnde — kann hier wohl nur gemeint sein) als den Schöpfer des merkwürdigen Werks. In einem Psalter ebendort und aus demselben Jahrh., der hinsichtlich tektonischer Verzierungen, besonders der Initiale, unbedingt einer der schönsten bildergeschmückten deutschen Handschriften ist, befinden sich verschiedene treffliche biblische Gestalten, unter denen die des jugendlichen Christus mit zum Gebet erhobenen Händen eine der edelsten und vollendetsten ist. (Vergl. Waagen's Nachträge etc. in Nr. 12 des Kunstbl. von 1850).

Eine Geburt Christi in einem Evangelistarium aus dem elften Jahrh. in der Prager Universitätsbibliothek (vordem in der Wysherader Collegiatkirche). Diese reiche und eigenthümliche Darstellung nimmt eine ganze Seite ein. Das segnende Christkind befindet sich in grosser Krippe, zum Theil von dem Heu bedeckt, von welchem Ochs und Esel fressen. Zu Häupten der Krippe Joseph in feierlicher Geberde, am Fussende drei Hirten von sprechenden Motiven, bei ihnen ein Engel, der auf das Kind deutet. Unten Maria auf ihrem Lager, oben ein grosser Halbkreis, in dessen äusserm Rande neun Engel (Halbfiguren) mit Kreuzzeptern. Der Grund blau. Ein rother Rand mit Sternen soll ohne Zweifel die Morgenröthe, ein Kreis mit goldnen und rothen Streifen die Sonne bedeuten. (Waagen's Nachträge etc. in Nr. 17 d. Kunstbl. 1850).

Traditionelle, von den Symbolen der Evangelien umgebene Christus-Darstellungen in hohem Relief an der Kanzel in der Klosterkirche zu Wechselburg (wahrscheinlich 1184) und am Altare der Kirche zu Komburg in Schwaben. In den Gestalten und Köpfen bereits nationales Formgefühl.

Riesiger Christus, musivisches Bild, an der Haupt-Tribune des Domes zu Pisa, nach dokumentlichen Nachrichten grösstentheils von Cimabue (geb. 1240, gest. 1300?) gegen das Ende seines Lebens ausgeführt; der Geist des Künstlers erscheint hier noch durch den kirchlichen Typus gebunden, daher noch die byzantinische Starrheit. Neben Christus Maria und Johannes der Täufer, letzterer schon von naturgemässerer Bewegung und lebendigerer Kopfbildung. — Von diesem — wenn auch nicht alleinigen — Begründer der neuern italienischen Malerei ferner in dem Langschiffe der Oberkirche des h. Franziscus zu Assisi: die Hochzeit zu Kana, die Gefangennehmung Christi und die Abnahme vom Kreuze.

Scenen aus dem Leben und der Leidensgeschichte Christi in dem Dome zu Siena von Duccio Buoninsegna, Tafelbilder; ursprünglich ein auf beiden Seiten bemaltes Altarblatt bildend (1311). Unter den zahlreichen, darauf vorkommenden Darstellungen besonders hervorzuheben: der Einzug Christi in Jerusalem, dessen Abschied von Jerusalem und das Gebet am Oelberge.

Das berühmte Mosaik der Navicella von Giotto (geb. 1276, gest. 1336) in der Vorhalle der Peterskirche. Die vordere Gruppe, rechts, zeigt den Heiland wie er den Petrus aus den Wellen emporhebt (s. Mosaike). Von demselben in der Kapelle Madonna dell' Arena in Padua zahlreiche, zum Theil vom ihm zum erstenmal dargestellte Scenen aus dem Leben Christi, meist von mehreren betheiligten, die Wahrscheinlichkeit der Situation erhöhenden Nebenfiguren umgeben. So begleitet die heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten noch ein Knecht und drei andere Personen; bei der Auferweckung des Lazarus umstehen Christum die entgegengesetzten Gruppen der Apostel und des aufgeregten Volks; bei der Geisselung vervollständigen die Gruppe der Schlagenden jugendliche Spötter und Schriftgelehrte. Besonders schön in den Motiven ist die Grablegung. Die heiligen Frauen stützen den Leichnam Christi, während Maria mit dem Ausdrucke des tiefsten Schmerzes ihm den letzten Kuss giebt und Johannes im Begriff steht, sich nochmals über den Todten zu werfen. Umherstehende theilnehmende Freunde schliessen die ergreifende Scene.

Ferner von Giotto in der Sammlung der florentinischen Akademie

die ehemals an den Schränken der Sakristei von S. Croce zu Florenz befindlichen Tafelbilder, welche in Gegenüberstellung das Leben Christi und das des h. Franziscus enthalten. Die Momente sind: der Besuch der Maria bei der Elisabeth, die Geburt des Heilandes, die Anbetung der drei Könige, die Beschneidung, der Streit mit den Schriftgelehrten, die Taufe Christi, die Verklärung, das Abendmahl, die Kreuzigung, die Auferstehung, die Erscheinung bei den Marien, des Thomas Berührung der Wundmale, die Ausgiessung des h. Geistes. — Ein muthmassliches Giottowerk ist endlich noch ein riesiges gemaltes Crucifix in dem Gange der oben erwähnten Sakristei. Das Antlitz trägt den Ausdruck des geendigten Leidens. Besonders gegenüber dem in dieser Sakristei selbst befindlichen Crucifixe von Margaritone von Arezzo (Zeitg. des Cimabue), das noch sehr die byzantinische Härte und das conventionelle Gepräge zeigt, bekundet das Giotto'sche eine characteristischere, naturgemässere Auffassung.

Höchst bedeutende Darstellungen aus dem Leben Christi und der Passionsgeschichte unter den inhaltsreichen Wandgemälden des grossen Kapitelsaales bei S. Maria Novella zu Florenz (siehe d. Orts-Art.), theils dem Taddeo Gaddi, theils dem Sieneser Simone de Martino zugeschrieben. — Ferner grossartige Passionsbilder in der Halle des *Campo santo* zu Pisa (siehe den Orts-Art.). Die bedeutendsten sind die an der Nordwand, welche von Andrea dem Sohne des florentinischen Bildhauers Cione, der den Beinamen Orgagna oder Orcagna führte, herrühren sollen. Darunter ein Weltgericht von eigenthümlich symmetrischer Strenge.

Bilder aus der Jugendgeschichte Christi in den Fresken der S. Georgskapelle zu Padua, von d'Avanzo; klare und lebendige Darstellung des Moments, bedeutende Kenntniss der Form, feiner geistiger Ausdruck. Sein Bild der Kreuzigung (an der Altarwand) zeigt bei reicher Abstufung der Motive eine edle Mässigung und erstaunliche Schönheit; das Antlitz des todten Heilandes weniger Todeserschlaffung als Göttlichkeit (wahrsch. um 1376 und 77).

Von den Heilandsbildern des Dominikanermönches Beato Fra Giovanni Angelico, gen. Fiesole (geb. 1387, gest. 1455), heben wir hervor dessen Fresken im Kloster seines Ordens S. Marco zu Florenz: das Gebet am Oelberg, die empfindungsreiche Scene der Grablegung, das lebendig ausgedrückte *Noli me tangere,* das erhabene Fragment des Erlösers in der Wüste, die edle Kreuzigungsscene mit dem Longinus. Die heiterste Anmuth offenbart sich in seinem Bilde der anbetenden Könige. Eine eigenthümlich sinnige Darstellung Fiesole's ist die über der Thür des alten Klosterspitals: Christus als reisender Pilger von zwei Mönchen des Klosters gastlich aufgenommen. Als dasjenige Werk, in welchem dieser fromme Meister sein Höchstes geleistet, erscheint dessen Kreuzigungsbild im Kapitelsaale. In einem Halbrund von fast 22′ Breite erblickt man in einfacher, strenger, fast kunstloser Composition: Christus und die beiden Schächer an ihren Kreuzen, zu den Seiten — stehend und knieend — die Gruppen der drei heiligen Frauen mit Johannes und vielen andern Heiligen der Kirche. — Unter der Menge kleiner Tafelbilder Fiesole's, von denen viele in der Galerie der florentiner Akademie, in der Galerie der Uffizien, in der Sakristei von San Dominico in Perugia und in der von S. Maria Novella zu Florenz etc. anzutreffen sind, befinden sich gleichfalls mehrere Heilandsbilder von seeleninniger Auffassung (siehe den Künstlerart. und den „jüngstes Gericht.")

Eine Anbetung der Könige von Gentile da Fabriano mit der Jahreszahl 1423, früher in der Sakristei von S. Trinità zu Florenz, jetzt in der Galerie der dortigen Akademie. Vorzügliche prachtvolle Darstellung in edelen anmuthigen Formen, voll naiver Poesie.

Anbetung der Könige, Altarbild von Meister Stephan, 1426 für die Rathhauskapelle in Köln gemalt, später in den dortigen Dom gebracht, wo es noch heute die Bewunderung aller Kunstfreunde erregt (siehe Abbild. und Beschreibung im Art. Germanische Kunst). — Von demselben Meister eine Tafel zu Darmstadt, welche, die Jahreszahl 1447 tragend, die Darbringung im Tempel darstellt.

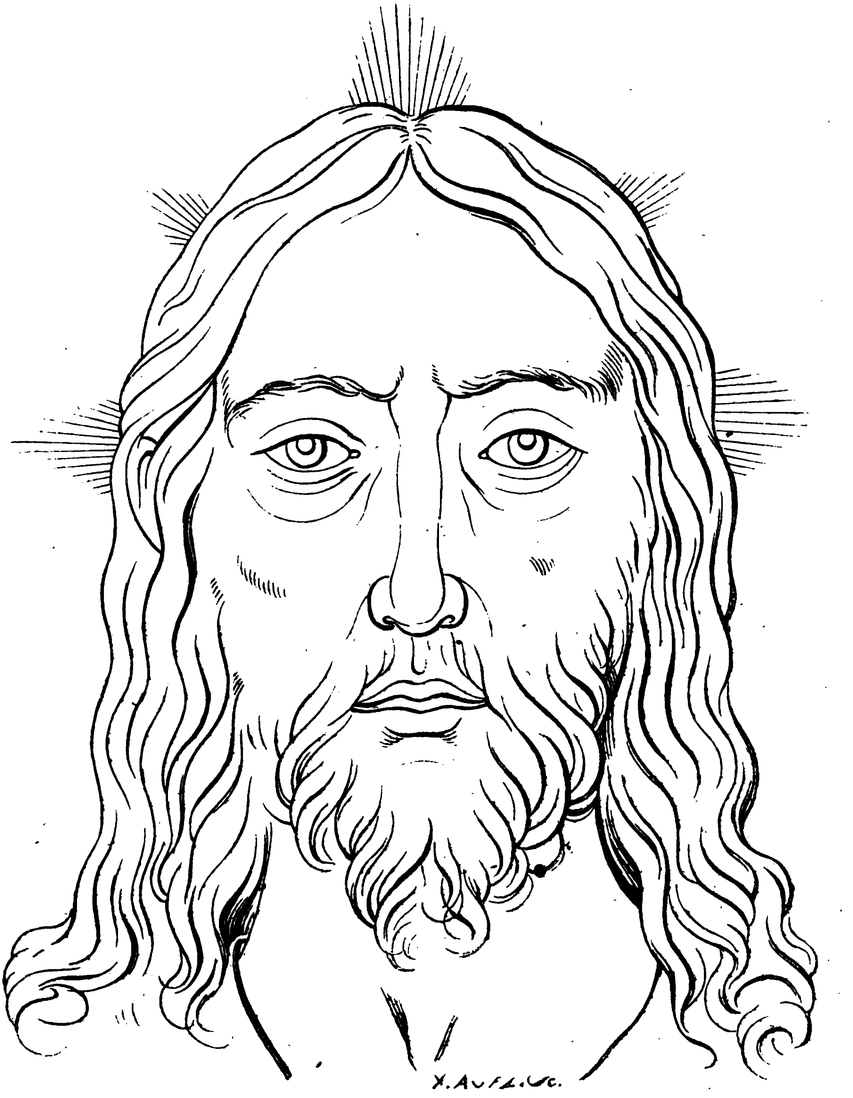
Das jüngste Gericht in der Pfarrkirche St. Marien zu Danzig vom Jahre 1467. Eine ausführliche Beschreibung desselben ist unter dem Art. Danzig gebracht worden. Das Antlitz des Heilandes (S. die Abbildung) zeigt Ernst und Strenge, zugleich aber einen gewissen an Wehmuth grenzenden Seelenschmerz bei der Ausübung des Richteramtes.

Muthmasslich von demselben Meister (Albert van Ouvater aus Harlem?) eine kleine Darstellung des todten Christus im Belvedere zu Wien.

Von Adam Kraft (* 1430, † 1507) eine vortreffliche figurenreiche Gruppe der

Grablegung in der Holzschuher'schen Begräbnisskapelle auf dem Johanniskirchhofe zu Nürnberg. Das letzte Werk Krafts, von seinen Schülern 1507 vollendet.

Von Barthel Zeitblom, Hauptmeister der Ulmer Schule (bereits um 1468 thätig und bald nach 1517 gestorben), in der Hirscher'schen Sammlung zu Freiburg im Br. ein Altarfragment: zwei Engel — mit schön motivirten Gewändern — das



Aus dem Weltgerichtsbilde zu Danzig.

Schweisstuch mit dem überlebensgrossen Antlitze Christi haltend. Der Heilandstypus ist hier so grossartig aufgefasst und der Ausdruck zu so hohem Adel gesteigert, dass dieser Christuskopf als einer der würdigsten der altdeutschen Malerei erscheint. Das Bild ist ein Theil desselben Altars (von 1473), zu welchem die vier Heiligen in der Abels'chen Samml. zu Stuttgart gehören.

Verklärung Christi von Giovanni Bellini († 1470) im Museum zu Neapel. Christus, Moses und Elias nicht schwebend, sondern auf der Erde stehend: das tiefe Ergriffensein der Jünger vortrefflich ausgedrückt. — Von demselben eine schöne Taufe Christi in der Kirche S. Corona zu Vicenza.

Christus und der ungläubige Thomas, grosse Broncegruppe von Andrea Verocchio (1432—1488), wurde 1463 von der Kaufmannschaft zu Florenz für das Oratorium von San Michele bestellt und 1486 dorthin gebracht, wo sie sich



Bronzegruppe von Andrea Verocchio.

noch heute befindet; ohne höhere Auffassung und in der Ausführung peinlich. Gleichwohl übte Verocchio durch sein gründliches Naturstudium den grössten Einfluss auf den Entwicklungsgang der gesammten toscanischen Kunst. — Von ihm auch eine Taufe Christi in der florent. Akademie, welche auf ein entschiedenes Streben nach durchgebildeter Modellirung deutet.

Der todte Christus von Engeln betrauert, ein tiefergreifendes Gemälde von Andrea Mantegna (1430—1506) im Berliner Museum; schöne, erhabene Formen, inniger seelenvoller Ausdruck.

Wunderschöne Anbetung des Christkindes von Franc. Francia (* 1450, † 1517) in der Dresdener Galerie.

Mehrere vorzügliche Heilandsbilder von Pietro Perugino (* 1446, † 1524). Aus der Zeit seines Aufenthalts in Florenz: eine Anbetung der Könige in der Kirche S. Maria Nuova zu Perugia, bekundet den Einfluss der naturalistischen Richtung der damaligen Florentiner. Zur Linken das Bildniss des Künstlers unter dem Gefolge der Könige. Ein Kreuzigungsbild in der Kirche la Calza zu Florenz. Unter den Resten seiner Wandgemälde in der Sixtina (die meisten derselben wurden unter Paul III. abgeworfen, um dem jüngsten Gericht des Michel Angelo Raum zu geben) eine Taufe Christi und eine Verklärung. Etwa um 1475—1480. Eine zu Rom im Palast Albani befindliche Tafel mit der Jahreszahl 1491 zeigt im Mittelbilde ein an der Erde liegendes Jesuskind, das von der h. Mutter und einigen Engeln verehrt wird. Darin hat Pietro bereits die florentinische Richtung wieder aufgegeben. Anmuthige Stellungen, Feinheit in den Gesichtszügen, edler reiner Ausdruck. Aus derselben Epoche eine herrliche Himmelfahrt Christi im Museum zu Lyon, ursprünglich Bild des Hauptaltars von S. Pietro maggiore in Perugia. (Von Napoleon I. nach Paris entführt, ward es der Stadt Lyon geschenkt und 1815 von Papst Pius VII. als Gnadengabe dort belassen.) Eine Grablegung Christi im Palast Pitti zu Florenz, ehmals in der Nonnenklosterkirche S. Chiara, zeigt den ganzen Umfang seines Künstlergeistes in schönster Ausbildung. In den Köpfen der elf Figuren, welche in sehr kunstreicher Anordnung um den Leichnam des Herrn versammelt sind, erscheint der tiefste Schmerz durch Schönheit verklärt. Die Abstufung nach

Characteren ist meisterhaft, der Faltenwurf der Gewänder fein und geschmackvoll, die Durchführung liebevoll und gleichmässig; nur dürfte der Christus etwas weniger schwächlich sein. (Nach einer Zeichnung von Laie durch A. Schultheiss in Mezzotinto gestochen. Im Unterberger'schen Verlage zu Innsbruck. Vortreffliche Wiedergabe.) — Eine Geburt Christi, Freskogemälde in einer innern Kapelle des Klosters S. Francesco del monte bei Perugia, leider sehr beschädigt. Maria, Joseph und Hirten umgeben das am Boden liegende überaus liebliche Kind.

Die anbetenden Könige von Jan Gossaert, gen. Mabuse (* um 1470, † zu Antwerpen 1532), in der Samml. des Grafen Carlisle zu Howard-Castle in Yorkshire. In einem trümmerhaften Gebäude sitzt Maria mit dem Christkinde, vor ihr kniet der älteste der Könige, links der Mohrenkönig mit Gefolge, rechts der braune. Ueber der h. Mutter schweben etwas schwerfällige Engel. Das Bild hat ziemlich grosse Dimensionen, von 5 zu 6 Fuss. Die Darstellung ist ernst und einfach, die Zeichnung von grosser Strenge, ohne eine Spur der dem Künstler später eigenen Uebertreibungen; die Färbung sehr warm mit bräunlichen Schatten. Das Kostüm ist ein reiches mittelalterliches im Geschmack der Eyck'schen Schule. Dieselbe Scene, gleichfalls streng und tüchtig, nochmals im Louvre. Von ihm eine Kreuzigung im Berliner Museum. Der Christuskopf von grosser Schönheit, Maria edel von Gestalt und Zügen, die Krieger höchst lebendig, die Köpfe überhaupt ausdrucksvoll, das Ganze würdig und gemässigt (s. den Künstlerart.).

Wegen der Dürer'schen Heilandsbilder s. den betreff. Künstlerart.

Jüngstes Gericht von Heinrich Aldegrever in der Berliner Galerie; bemerkenswerthes Bild des sonst ziemlich unbedeutenden Künstlers Dürer'scher Richtung. Die obere Gruppe: Christus, Maria und Johannes der Täufer, vom Sturme des Gerichts umsaust, grossartig. Auch unter den Gestalten der Auferstandenen, Heiligen und Teufel viel Treffliches.

Von Albrecht Altdorfer (s. den Künstlerart.) ein Christus am Kreuz in der Augsburger Galerie. Reiche Composition. Auf den Flügelbildern die beiden Schächer. Von elf in der Luft schwebenden Engeln fangen drei das Blut Christi in Kelchen auf. Der Seele des bösen Schächers bemächtigt sich ein Teufel. Lebendige Köpfe, meist etwas derb; die Gewänder rein in den Motiven. Die Farben noch bunt und unharmonisch. Mehrere bemerkenswerthe Heilandsbilder desselben in der Kränner'schen Gemäldesammlung zu Regensburg, u. a. eine Anbetung der Hirten, eine Verkündigung, eine Dartellung im Tempel, ein todter Christus, umgeben von den Seinigen.

Darstellung des h. Abendmahls von Luc. Cranach d. ält. (*1472, † 1553), Altarbild in der Stadtkirche zu Wittenberg (s. den Künstlerart.). Eine treffliche Kreuzigung von dems. im Schiff des Domes zu Meissen. In drei Abtheilungen zeigt das Mittelbild oben die Kreuzigung, darunter das Opfer Isaaks in symbolischer Hindeutung und das Wunder der ehernen Schlange. Die Flügelbilder zeigen auf den innern Seiten in sechs Abtheilungen die Geschichte der Auffindung des h. Kreuzes, auf den äussern Christus mit der Dornenkrone und Maria. Andere Kreuzigungsbilder Cranach's sind in der Stadtkirche zu Weimar, in der Pfarrkirche zu Schneeberg im Erzgebirge — letzteres Bild, 1539 gestiftet, übertrifft in den weiblichen Gestalten mitunter den Altmeister Dürer —, im Berliner und Leipziger Museum etc. zu finden. — In der Darstellung der verklagten Ehebrecherin, in der St. Moritzkapelle zu Nürnberg befindlich, erscheint der Ausdruck Christi mild und liebevoll, dagegen sind die Köpfe der Ankläger, besonders der des vordern, übertrieben hässlich. — Ein die Kinder segnender Heiland in der Wenzelkirche zu Naumburg soll sich durch „Zauber der Unschuld, naive Grazie und tiefste Gemüthlichkeit" auszeichnen. Darstellungen desselben Gegenstandes in der St. Annenkirche zu Augsburg und im Privatbesitz der Familie v. Holzhausen zu Frankfurt a. M.

Von dem jüngern Cranach († 1586) ebenfalls mehrere Bilder aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi in der Stadtkirche zu Wittenberg und Kemberg und in dem westlichen Chore des Domes zu Naumburg.

Hans Memling's Passionsbilder an den berühmten Altarschrein des Lübecker Domes. Auf dem 35 Figuren enthaltenden Mittelbilde der Kreuzigung sind alle in den Evangelien erzählte Momente zusammengedrängt und in reicher Weise vorgeführt. Einen sehr wirksamen Gegensatz bildet die Gruppe der Angehörigen des Heilandes zu der der Krieger. Der Anblick, wie dem bereits Hingeschiedenen von zweien Reitern mit der Lanze die Seite geöffnet wird, bringt die h. Frauen zu den lebhaftesten Schmerzesäusserungen. Die ohnmächtig zusammensinkende Mutter wird von Johannes und einer der drei Marien unterstützt, während eine andere die Hände ringt und die knieende Magdalene die gefalteten Hände verzweiflungsvoll

zum Kreuze emporstreckt. Höchst characteristisch ist die Gruppe jener Leute gehalten, die, bloss an gemeinen Gewinn denkend, bei dem Würfeln um den Rock des Heilandes in Hader gerathen sind. Nie aber ist bei den Niederländern der gläubige Hauptmann, welcher ausruft: „ja wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!“ so sprechend und so edel gebildet worden, wie hier in der ritterlichen Gestalt zu Pferde. Fast seltsam erscheint es, dass der Künstler bei dieser so tiefernsten Auffassung doch eine nebensächliche Laune nicht unterdrücken konnte, indem er hinter dem Sattel eines Reiters einen Affen anbrachte, welcher aus Besorgniss, ein junger, ihn berührender Mann werde ihm eine Frucht wegnehmen, eine klägliche Fratze schneidet. In der Landschaft mit schönen Bergen, deren Blau mehr als auf andern Bildern Memlings abgetönt ist, sind Sonne und Mond von einer herabsinkenden Finsterniss bedroht. — Rechts von diesem Mittelbilde sind die Passionsmomente bis zur Kreuztragung, links diejenigen von der Grablegung bis zur Himmelfahrt dargestellt. Die Jahreszahl 1491, welche auf dem obern Rande des Bildes angegeben ist, stellt es ausser Zweifel, dass das Werk der spätern Zeit des Meisters angehört, in welcher er bereits seine grösste Vollendung erreicht hatte. Ueber andere Heilandsbilder Memlings s. den Künstlerartikel.

Unter den von Johann von Calcar († 1546) herrührenden Darstellungen auf den Flügeln des Altarbildes in der Kirche zu Calcar mehre treffliche Bilder aus dem Leben des Heilandes, u. a. dessen Taufe, die Auferweckung des Lazarus und die Scene vor Pilatus. Der Ausdruck in den fein und charactervoll gezeichneten Köpfen ist höchst zart, die Gewandung schön und sprechend in den Motiven, die Farbenstimmung harmonisch in lebhaften Lokaltönen, die Ausführung äusserst sorgfältig.

Von Hans Holbein d. jüng. (1498—1554) drei Bilder aus dem Kloster Kaisersheim in der Galerie zu Augsburg: Keuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung, letzteres ein Gemälde von nur sechs Figuren, aber von höchst ergreifenden Motiven. „Die Composition in diesen Bildern, zumal in der Kreuzabnahme und der Grablegung, ist von einer Raphaelischen Schönheit, die Motive sind ebenso grossartig als lebendig, die Köpfe der h. Personen sehr edel, die Kriegsknechte noch an die Weise des alten Holbein erinnernd, die Formen Christi zwar mager aber gut gezeichnet, der Wurf der Gewänder sehr edel.“ (Waagen, Kunstw. in Deutschl.) — In der Samml. zu Basel ein grosses Abendmahl, das mit ergreifender Wahrheit den Augenblick schildert, in welchem Christus mit Judas den Bissen in die Schüssel taucht; ferner die berühmte Passionstafel (1520—1525), ein früheres Werk desselben, theils an Ueberfüllung, theils an manierirter Uebertreibung und Befangenheit leidend, dennoch aber überwiegend durch zahlreiche Einzelschönheiten den hohen und reichen Künstlergeist bekundend. Besonders edel und ergreifend ist die Grablegung, welche im Hauptmotiv mit der Raphaelischen im Palast Borghese Aehnlichkeit hat. — In der Universitätskapelle des Freiburger Münsters zwei ausgezeichnete Altarflügel mit der Anbetung der Hirten und der der Könige; ersteres Nachtstück, halbumwölkter Mond, das Hauptlicht vom Kinde ausgehend; vortreffliche Wirkung; die fünf das Kind umgebenden Engel überaus lieblich. Und dennoch werden alle diese Feinheiten von dem schönen Kopfe der Maria auf der „Anbetung der Könige“ übertroffen, welches Bild in Composition und Durchbildung — obgleich es nach Waagen dem Jahre 1518 angehören mag — den gediegendsten Werken Holbein's beizuzählen ist. — Holzschnittbildchen des Teufel austreibenden Christus nach Holbein'scher Zeichnung in Cranmers Katechismus, London 1548. Treu nachgeschnitten im 2. Heft der „Holzschnitte berühmter Meister, herausgeg. von Rud. Weigel.“ Meisterhafte Zeichnung der krampfhaft zurückgebogenen Figur des Besessenen; dessen Kopf vortrefflich verkürzt; ebenso lebendig der bestürzte Kahlkopf, welcher jenen hält. Mannigfaltiger Gesichtstypus in den Köpfen der Umstehenden. Die Gestalt Christi ausdrucksvoll in der Bewegung und schön die Gewandung derselben. Alles in diesem Bildchen athmet eine eigenthümliche Natürlichkeit.

Eine Anbetung des Christkindes von L. Signorelli (1439—1521) im Belvedere zu Wien. Maria, Joseph und ein Hirte beten in offener Hütte, über welcher zwei Engel schweben, das in einer Krippe liegende Kind an; umher stehen Ruinen prächtiger Säulen. Dies Bild wurde von der Holztafel abgenommen und auf Leinwand übertragen.

Von Quintin Messys (1450—1529) in der Akademie zu Antwerpen ein vom Kreuz abgenommener Christus, den die Frauen und Freunde beweinen; ein Meisterwerk von hoher Vollendung und Wahrheit, von tiefer, lebendiger Characteristik und grossartigem Pathos. Altarbild mit Flügeln, 1508 für die Antwerpener

Schreinerzunft gemalt. Ebendort auch ein Christuskopf desselben von grossartiger Schönheit.

Eine grosse Anbetung der Könige von Leonardo da Vinci (* 1452, † 1519) in der Galerie der Uffizien zu Florenz, nur als Untermalung in brauner Schattenanlage vorhanden; reiche, schön gruppirte Composition. — Nach einer Zeichnung desselben von Luini ausgeführt: Christus in der Mitte von vier Schriftgelehrten (halbe Figuren) in der Galerie des Palastes Aldobrandini zu Rom. Christus ein schöner Jüngling von mildem, tiefem Ausdruck. Eine treffliche Copie des schönen Werks in dem Palaist Spada zu Rom. — Ueber Leonardo's berühmtes Abendmahl im Refectorium des Klosters S. Maria delle Gracie zu Mailand folgt im Orts- und Künstlerartikel ausführliche Mittheilung.

Mehrere schöne Heilandsbilder von Sodoma (Gianantonio Razzi, geb. etwa 1480, † 1549) zu Siena, theils in dem öffentlichen Palaste, theils in den Kirchen daselbst, u. a. in S. Francesco ein schönes und reiches Bild der Kreuzabnahme, in S. Agostino eine Anbetung der Könige; dann in den Studj zu Neapel eine Auferstehung, die sich besonders durch herrliche Engelgestalten auszeichnet. Von ihm auch im Museum zu Berlin ein von den Seinigen beweinter todter Christus, zwar in der Ausführung etwas roh, aber bedeutend und schwungvoll in der Auffassung.

Maria mit dem Leichnam Christi, Skulpturwerk des Michel Angelo Buonarotti (1474—1563) in der Peterskirche zu Rom. Ein treffliches Werk aus dem 25. Lebensjahre des gewaltigen Meisters. Noch frei von der spätern Neigung desselben zu formgewaltiger Auffassung, zeigt es vielmehr Spuren einer gewissen Weichheit und Milde und ist bei aller Einfachheit tiefergreifend. — Von ihm eine herrliche Statue des auferstandenen Christus in S. Maria sopra Minerva zu Rom. — Nach seinen Entwürfen gemalt eine Pietà, der todte Heiland im Schoosse der Maria, in der Münchener, und ein Christus am Oelberge in der Berliner, Wiener, Münchener etc. Galerie. Erstere Darstellung ungemein grossartig; die der letzteren (öfter wiederholten) zu Grunde liegende Originalzeichnung befindet sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz. Sie zeigt auf der einen Seite Christus betend, auf der andern die schlafenden Jünger erweckend. Ueber sein jüngstes Gericht in der sixtinischen Kapelle zu Rom s. den Art. Michelangelo.

Von Raphael Santi (* 1483, † 1520) eine, etwa um 1503 gemalte Anbetung der Könige im Museum zu Berlin. Reiche Composition; in der ganzen Anordnung, sowie in den Stellungen der Figuren und in der Behandlung der Gewänder noch der umbrischen Schule angehörig; höchst sorgfältig gezeichnet. Mit Leimfarben (*al guazzo*) auf Leinwand gemalt; sehr verblichen und beschädigt. — Im Besitze der Grafen Tosi in Brescia eine Darstellung eines auferstandenen Erlösers mit der Dornenkrone in segnender Stellung; herrlich ausgeführt (1505?) und wohlerhalten. — Eine Grablegung Christi, für die Kirche S. Francesco zu Perugia gemalt, jetzt in der Galerie Borghese zu Rom. Besonders der Körper Christi von grosser Schönheit. — Unter den Cartons zu den berühmten Tapeten — sieben dieser Cartons befinden sich auf dem Schlosse Hamptoncourt bei London —: der wunderbare Fischzug und die Uebergabe der Schlüssel an Petrus (1513—1514). Das Weitere über diese, sowie über dessen im Museum von Madrid befindliche „Kreuztragung", *lo Spasimo di Sicilia* genannt (zwischen 1516 und 1518), und über die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor von demselben, bringt der Künstlerartikel.

Eine Geisselung Christi von Giulio Romano (* 1492?, † 1546) in der Sakristei von S. Prassede in Rom, stark manierirt; bedeutender eine figurenreiche Beschneidung im Pariser Museum, gestochen durch Bernhard Lepicié, in kleinerm Format von M. Renard. Daselbst auch eine Anbetung der Hirten. Im Vordergrunde Johannes der Evangelist und der h. Longinus, in der Ferne die Verkündigung der Hirten; der Ausdruck übertrieben, die Charactere kräftig aber nicht fein. In der Wiener Galerie von ihm „Christus und die Ehebrecherin", gestochen von Prenner.

Christus und die Samariterin am Brunnen von Gianfrancesco Penni, gen. *il Fattore* († 1528), in der ehemaligen Leuchtenbergschen Galerie zu Petersburg.

In der Galerie des Museums zu Neapel eine Anbetung der Könige von Andrea di Salerno († 1543); treffliche Vollendung, schöne Linien, edler, milder Sinn.

Von Correggio (Antonio Allegri, * 1494, † 1534) eine Ruhe auf der Flucht in der Tribüne der Uffizien zu Florenz. Joseph bricht dem Christkinde einen Palm-

zweig ab; zur Seite kniet anbetend der h. Franciscus. Edler und in der Empfindung tiefer dessen „Kreuztragung“, grosses Bild in der Galerie von Parma; die Gestalt des Erlösers sehr schön, der Ausdruck im Kopfe der hinsinkenden Maria tiefergreifend. Dort auch eine Darstellung der Kreuzabnahme von demselben, die sich neben einer wunderbaren Licht- und Farbenwirkung durch einen tiefen, stummen, über das ganze Bild ausgebreiteten Seelenschmerz auszeichnet. Von ihm in der Kuppel von S. Giovanni zu Parma ein in der Glorie schwebender Christus, zu dessen Füssen die anbetenden Apostel; im Einzelnen und Ganzen grossartig angeordnet. In der Dresdener Galerie eine unter dem Namen: „die Nacht von Correggio“ weltberühmte Anbetung der Hirten*); in der zu London ein *Ecce homo* von hohem geistigen Gehalte. Waagen sagt darüber in seinen Briefen über Kunstw. und Künstler in England: „durch fünf halbe Figuren auf einem Raum von nur 3 F. 5 Z. Höhe und 2 F. 8 Z. Breite ist dieser Gegenstand hier erschöpfender und tiefer dargestellt, als mir sonst irgendwie bekannt ist. Die edlen Formen Christi drücken den grössten Schmerz aus, ohne dadurch irgendwie entstellt zu werden. Dieses Dunkle, Schwimmende der Augen konnte nur Correggio malen!‘..... Auch in allen andern Beziehungen gehört dies Bild zu den trefflichsten des Correggio. Alle Formen sind ungleich strenger und edler als sonst, die Ausführung höchst gediegen, der Auftrag stark impastirt, die Färbung von der seltensten Kraft, Tiefe und Sättigung (I. Th. S. 192). — Christus am Oelberg, in der Galerie des Herzogs von Wellington. Die Beleuchtung geht von dem knieenden Heilande aus und ergiesst sich in hellem Lichte auf den herabschwebenden Engel, der hier ohne den öfter angebrachten Kelch erscheint. Das Gefühl des innigsten Mitleidens und der grössten Verehrung spricht aus den Zügen desselben. Die schlafenden Jünger und die mit Judas herannahende Rotte sind in nächtlichem Dunkel gehalten, das nur leise Spuren der anbrechenden Morgendämmerung zeigt. Dies Bild, das einer Sage nach Correggio einem Apotheker als Bezahlung einer Schuld von vier Scudi malte, ist von so wunderbarer Schönheit, dass Alle darin übereinstimmen, tiefer und inniger lasse sich jener Moment nicht empfinden, als er hier dargestellt sei. Nicht lange nachher wurde dasselbe für 500 Scudi verwerthet. — Von nicht minder seelenergreifendem Ausdruck ist ein dornengekrönter Christuskof des Meisters, ein Schweisstuchbild, in dem Museum zu Berlin, das sich vordem in der Kapelle des königl. Palais befand. In den Augen dieses unbeschreiblich edlen Heilandsantlitzes offenbart sich eine ganze Welt von übersinnlichen Empfindungen, ja das ganze Erlösungswerk spricht aus ihnen, die Seele des Beschauers erschütternd und mit wehmüthiger Andacht erfüllend. Auf den leichtbewegten, etwas zuckenden Lippen scheinen unvernehmbar die Worte zu schweben: „ich litt, um euch zu erlössen.“ — Gleich einer überirdischen Erscheinung wirkt dies fast geisterhafte Haupt, bei dessen Anblick man den Schmelz der Malerei über die Macht des Ausdrucks vergisst.

Anbetung der Könige von Baldassere Peruzzi (1481—1536) an den Wänden der Altartribüne von S. Onofrio zu Rom. Seitenbild einer thronenden Madonna. Auf der entgegengesetzten Seite eine Flucht nach Aegypten. Anmuth in den Köpfen, welche in ähnlichen spätern Darstellungen desselben einer äussern Formschönheit gewichen ist, z. B. in der Anbetungscene in der Bridgewater-Galerie zu London.

Ein kreuztragender Christus von Andrea de Solario (um 1530) im Museum zu Berlin, halbe Figur, ein überaus herrliches Gemälde von grossartiger Durchbildung der Form, inniger, zarter und doch männlich erhabener Empfindung.

Von Gaudenzio Ferrari (1484—1549), dessen Gemälde sich bei einem seelenvollen Ausdrucke durch eine kräftige und klare Farbe, wenn auch nicht durch eine vollendete Harmonie auszeichnen, in der königl. Galerie zu Turin eine „Klage über den todten Christus“, in dem Dom von Como eine „Flucht nach Aegypten“, Temperagemälde; letzteres bei aller Kraftfülle etwas nachlässig und manierirt. Sein umfangreichstes Werk, den Opfertod Christi darstellend, sind die Fresken in der Capella del sacro monte zu Varallo, dem berühmten piemontesischen Wallfahrtsorte. Im Minoritenkloster daselbst zwanzig und einige Darstellungen aus dem Leben des Heilandes, von denen „die Darstellung im Tempel“ und „Christus unter den Schriftgelehrten“ im Jahre 1507, die übrigen seit 1510 von ihm gemalt wurden. Man erkennt in ihnen die vorherrschende Neigung zu

*) J. Hübner fügt in seinem trefflichen Katalog diesem Bilde bie Notiz bei: Gemalt für den Hauptaltar der Kapelle von S. Prospero zu Reggio, bezahlt von Alberto Pratonero, dem Besteller, mit 208 Lire di moneta (etwa 140 Thaler Cour.) am 14. October 1522. — 1745 von V. Rossi (oder Nogari) kopirt für die Galerie von Modena. 1827 durch Palmaroli restaurirt.

den Werken des Leonardo da Vinci. Dasselbe ist bei dem Abendmahl im Refectorium von S. Paole zu Vercelli der Fall. In der dortigen Kirche von S. Cristoforo, deren Querschiff etc. er mit seinen Schülern ausmalte, von ihm eine Anbetung der



Geburt Christi von Gaudenzio Ferrari.

Hirten und der Könige, eine Kreuzigung etc., alles lebensvolle Darstellungen von grösster Sicherheit der Behandlung. Eine „Geburt Christi" von Ferrari (ehemals im königl. Cabinet zu Paris), von welcher wir eine Abbildung beigeben, zeigt bei sinniger Anordnung einen tiefen gemüthsinnigen Ausdruck der Köpfe. Ein

Gleiches rühmt Waagen (Kunstw. und Künstler in England S. 126) einer im britischen Museum befindlichen Zeichnung desselben nach, welche Christus am Oelberge mit dem Bildnisse des Stifters darstellt. Von dem Einflusse, den später die Raphaelische Schule auf diesen begabten, wenn auch in der Darstellungsweise schwankenden Künstler ausübte, zeugt u. a. eine Anbetung des Kindes in der Kirche S. Maria di Loreto in der Nähe von Vasallo (vergl. Abbild. in: Denkmäler d. Kunst etc. von Guhl). Sein letztes grösseres Werk, eine Geisselung Christi, in S. Maria delle Grazie zu Mailand (1542) überrascht noch durch eine gewisse Kraft und Freiheit der Darstellung.

Eine Grablegung Christi von Benvenuto Tisio, gen. Garofalo (1481—1559), in der Galerie Borghese zu Rom, eins der besten Bilder dieses meist ins Leere idealisirenden mit glänzender Technik ausgerüsteten Künstlers. Die Durchführung ist sorgfältig, die Abstufung der Gemüthsbewegungen eine wirksame; dasselbe nochmals, inniger und ruhiger, in den Studj zu Neapel.

Von Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547) ein todter Christus, der von Joseph von Arimathia gehalten wird, während Maria Magdalena voll Schmerz die Wunde der aufgehobenen linken Hand desselben betrachtet; halbe Figuren, auf Schieferstein gemalt, im Museum zu Berlin befindlich. Daselbst von ihm auch nach einer Composition des Michelangelo ein gekreuzigter Heiland, ohne weitere Grundirung auf Stein gemalt. Beides vortreffliche Bilder. Von ihm auch das berühmte Gemälde in der National-Galerie zu London: die Auferweckung des Lazarus. Waagen hält dafür, dass die ganze Composition dieses Bildes, das er für das bedeutendste erklärt, welches England überhaupt aus der italienischen Schule besitzt, von Michelangelo, wenn auch nur in einer kleinen Zeichnung, angegeben worden sei. Figurenreiches Bild. In dem Blick des Lazarus ist das Wiederaufleben in wunderbarer Weise ausgedrückt. Christus eine höchst edle Gestalt; die Ausführung höchst gediegen, die Farbe tief und gesättigt.

Beweinung des todten Christus, eines der schönsten Gemälde des Andrea del Sarto (1488—1530), in der florentinischen Galerie.

Das herrliche Gemälde Tizians (1477—1576): Christus mit dem Zinsgroschen, in der Dresdener Galerie, nach Vasari um 1514 für den Herzog Alfons I. von Ferrara auf die Täfelung einer Schrankthüre gemalt. Eine des grossen Meisters würdige Darstellung der Grablegung Christi im Palaste Manfrini zu Venedig, vielleicht das vollendetste und edelste Werk desselben; herrliche Gestalten, edelstes Pathos, lebendigster Affect, verbunden mit der tiefsten, innerlichsten Empfindung. Eine Wiederholung desselben befindet sich im Museum zu Paris. Dort auch von ihm: „Christus mit den Jüngern zu Emaus“ und „Christus und Magdalena.“ Aus den letzten Jahren des fast hundertjährigen Künstlers noch eine Transfiguration in S. Salvatore zu Venedig, welche bei schwindender Formbestimmtheit noch immer eine grosse Kraft nicht nur in der malerischen Behandlung, sondern auch der Intentionen bekundet. Obgleich sein allerletztes Werk, ein vom Kreuze abgenommener Heiland, welches unvollendet blieb, vielfach den Einfluss des die Hand lähmenden hohen Alters erkennen lässt, so ist doch die Auffassung des Ganzen noch immer lebendig und wirkungsvoll und die Färbung glühend und leuchtend.

Von Andrea Schiavone († 1582), einem Nachahmer der spätern, verschwommenen Manier Tizians, befindet sich eine schöne Anbetung der Hirten in der k. k. Galerie zu Wien. Schwächer, wenn auch in einzelnen Partien und Köpfen noch vortrefflich, ist dessen „Christus vor Pilatus“ in den Studj zu Neapel.

Grablegung Christi von Jacopo Robusti, gen. Tintoretto (1512—1594), in der Bridgewater-Galerie; eine schöne würdige Darstellung. In der Münchener Pinakothek von demselben eine Magdalena, welche mit ihren Haaren die Füsse des Herrn abtrocknet. Eine grosse Kreuzigung Christi von Tintoretto ist durch den dreiplattigen Hauptstich von Agost. Carracci, aus dem J. 1589, bekannt. Von ihm ferner: Christus bei Martha und Maria, ein Bild, das sich vor den andern dieses Künstlers durch lebendigen dramatischen Ausdruck des Scenischen, durch fleissige Ausführung und durch klare warme Färbung vortheilhaft auszeichnet; befindet sich in der Augsburger Galerie.

Eine Taufe Christi im Dome zu Valencia von Vicente de Juanes (1523—1579), bestes Gemälde desselben, behandelt in der Art des Dosso Dossi; oben im Bilde Gottvater, unten bei den vier Kirchenvätern der knieende Stifter des Bildes.

Eine Grablegung Christi von Gius. Scolari (um 1580), eine grossartige Composition, bekannt durch den schönen Holzschnitt von des Malers eigner Hand.

Schieben wir hier ein spanisches Temperabild auf Goldgrund ein, das dem Ende des XV. oder dem Anfange des XVI. Jahrh. angehören mag, das eine

sehr eigenthümliche Darstellung der Verklärung Christi zeigt; dasselbe befindet sich in einer Kapelle des Domkreuzganges zu Barcelona. Christus sitzt segnend, die Weltkugel in der Linken haltend, auf einem flammenartigen Gewölke, umgeben von Moses und Elias, die, auf ähnlichen Wolken sich befindend, ihn verehren; oben thront in kleinerer Gestalt Gottvater und unten liegen die drei Jünger steif an der Erde. (Vergl. Passavant: d. christl. Kunst in Spanien, S. 73.)

Ein Altarbild der anbetenden Hirten in der Kathedrale zu Sevilla, von Luis de Vargas (1502—1568). Eine reiche, fast überfüllte Composition, doch in der Zeichnung von grosser Schönheit und im Ausdrucke der Köpfe sprechend und edel, ohne indess ideal zu sein. Obenüber schwebt Gottvater in einer Glorie von Engeln.

Eine Abnahme vom Kreuze, gemalt (1548) für die grosse Sakristei der Kathedrale zu Sevilla von Pedro Campaña, einem hispanisirten Niederländer (geb. zu Brüssel 1503, † 1580). Es ist das beste von den vielen Kirchenbildern desselben, ausgezeichnet in allen Theilen, doch in etwas dem Marcantonischen Stiche nach Raphael nachgebildet. (Vergl. den Künstlerart.)

Von Paolo Caliari von Verona, gen. Paolo Veronese (1528—1588), eine Auferstehung Christi in S. Francesco della Vigna zu Venedig, etwas flüchtig gearbeitet, aber das wirre Auffahren der Wächter trefflich darstellend, von denen einer mit der Hellebarde nach Christo stechen will. — Von diesem in prächtigen Farben und reich ausgestatteten Scenen dichtenden Künstler, dessen Genius mehr in kräftiger irdischer Herrlichkeit erblüht, als er sich in die Tiefe religiöser Empfindungen versenkt oder sich zu einer idealen Höhe erhebt, enthält zunächst die Dresdener Galerie mehrere Heilandsbilder, die zwar als solche weit hinter der Bedeutung ihres Gegenstandes zurückbleiben, die aber wegen der Fülle der darin entwickelten Darstellungskraft und der gewaltigen Farbenpoesie, zum Theil auch wegen ihrer bald kräftigen, bald anmuthsvollen Schönheit unsere Bewunderung erregen. Ihrer ist bereits unter dem Artikel „Dresden" ausführlich gedacht. Aehnliche Scenen aus dem Leben Christi befinden sich von ihm in den Galerien zu Paris und London, in der Brera zu Mailand, in der Akademie zu Venedig etc., von denen unter dem betreffenden Künstlerart. Ausführliches zu finden.

Eine kolossale Kreuzabnahme im Dome von Perugia von Federigo Baroccio (1528—1612); das bedeutendste Werk dieses, in gewisser Hinsicht gegen den im Verlaufe des XVI. Jahrh. eintretenden Verfall der Kunst reagirenden Künstlers, der gleichwohl sich weniger durch tiefe als durch äusserlich lebendige Auffassung und durch eine oft treffliche Behandlung des Lichts und Helldunkels auszeichnet. In dieser Kreuzabnahme, von der wir eine Nachbildung beifügen, ist besonders die untere Gruppe, in der die Frauen in wildem Schmerz um die hingesunkene Maria klagend beschäftigt sind, schön und grossartig; auch ist der Körper des Heilandes sowohl in den Bewegungen als in den Formen edel gehalten. — Einfacher und wahrer in der Empfindung ist dessen „Christus und Magdalena" in der Galerie Corsini zu Rom.

Grablegung Christi von M. A. da Caravaggio (1569—1609) in der Galerie des Vaticans zu Rom. Ein zwar feierliches aber keineswegs innerlich heiliges Bild. Der Schmerz der Maria, deren Thränen bereits versiegten, ergreifend natürlich. In der Wiener Galerie von ihm eine „Geisselung Christi", ferner „der zwölfjährige Jesusknabe unter den Schriftgelehrten" und „Christus am Oelberge."

Von Annibal Caracci (1560—1609) das Fronleichnams- oder Dreimarienbild in der Sammlung des Grafen Carlisle zu Howard-Castle. Es ist eines der wenigen, vielleicht das einzige Gemälde, worin dieser Meister zum Herzen spricht und ans Herz geht. Format nicht sehr gross. Christus liegt todt im Schoosse der Mutter, die ohnmächtig in die Arme der Maria Jacobi zurücksinkt. Eine ältere Frau kommt ihr mit innigem Mitgefühl zu Hülfe, während Maria Magdalena, ganz versunken in den Schmerz um den Todten, nichts von Dem bemerkt, was um sie her vorgeht. Die Gruppirung ist schön, der Ausdruck in Köpfen und Stellungen tief gefühlt, die Farbenwirkung ganz ausserordentlich klar, leuchtend und durchsichtig und der Auftrag weich und fliessend, wie dies sonst bei Annibal Caracci nicht der Fall zu sein pflegt.

Von Guido Reni (1575—1642) eine leider nicht ganz vollendete Geburt Christi in S. Martino zu Neapel. Besonders der Ausdruck in den anbetenden Hirten und Weibern ist von schöner Naivetät. Die Eifersucht der Neapolitaner, welche den Künstler vertrieb, unterbrach die Vollendung. Von Guido in der Augsburger Galerie eine Geisselung Christi. Umgebende Engel sammeln die Bluts-



Kreuzabnahme von Federigo Baroccio.

tropfen vom Boden auf. Im Gedanken fein und zart, zeigen indess die spitzen Formen und der bleiche silberne Ton dessen letzte Manier.

Von Abraham Bloemaert (1567—1647), dem sonst argen Manieristen, im Berliner Museum eine Anbetung der Hirten von entschiedener Lichtwirkung und kräftigen Gestalten, und in der Augsburger Galerie eine sauber und fleissig ausgeführte Geburt Christi.

Christus unter den Schriftgelehrten, von Giuseppe Ribera, gen. Spagnoletto (1593—1656), in der Wiener Galerie. In S. Martino zu Neapel von ihm eine höchst meisterhafte „Abnahme vom Kreuze"; die Maria besonders von ausgezeichneter Schönheit. Daselbst auch ein Abendmahl, reich an trefflichen Stellen, doch der Weise des Paolo Veronese sehr verwandt. Im Louvre eine Anbetung der Hirten (1650), edel aufgefasst.

Von den vielen Christusbildern des Peter Paul Rubens (1577—1640), welche selten durch eine innige oder erhabene, wohl aber meist durch eine kräftige Auffassung und durch eine frische, kecke, blühende und lebensvolle Darstellung anziehen, seien hier nur die bedeutendsten erwähnt. Im Museum zu Brüsel eine Anbetung der Könige von sorgfältiger Ausführung; die Köpfe höchst ausdrucksvoll, die figurenreiche Composition meisterhaft angeordnet; das Jesuskind segnet den ältesten der Könige. Es scheint dies schöne Bild seiner frühern Zeit anzugehören. In der Akademie zu Antwerpen neben mehreren andern Heilandsbildern ein Christus am Kreuz, „den Blick heftig gegen Himmel gerichtet, höchst grandios, edel und ergreifend." Dort auch eine grosse prächtige Anbetung der Könige mit Bravour gemalt; dann ein gekreuzigter Heiland zwischen den Schächern. Unten die Seinigen in tiefem Schmerz. Die Composition einfach, aber in Zeichnung und Farbe höchst wirksam. Es spricht aus dem Bilde eine tiefe, mächtige Empfindung. Von seinen beiden kolossalen Gemälden in dem Querschiff des Domes zu Antwerpen: die Aufrichtug des Kreuzes und die Kreuzabnahme, bringt der Art. „Rubens" ausführliche Schilderung und Würdigung. Die in Rubens'scher Weise vortreffliche „Darbringung im Tempel", welche unsere Abbildung zeigt, bildet eines der Flügelbilder des letztern. — Eine wundervolle Skizze des grossen Meisters, die Weisen aus dem Morgenlande darstellend, befindet sich im Museum zu Lyon. In ihr entfaltet sich die ganze Gewalt seines Farbenzaubers. Das sind Könige und ist königliches Gefolge, die sich da herandrängen, um vor dem Kinde der Armuth ihre Kniee zu beugen! Alles ist hier glänzend, prächtig, lebensvoll und gross. Diese Skizze macht durch ihre Kraft und Harmonie den Eindruck eines vollendeten Gemäldes. — Eine gleichfalls höchst geistreiche Skizze von ihm, eine „Rückkehr aus Aegypten", befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Marlborough zu Blenheim. Die Ehebrecherin vor Christo, ein ausgezeichnetes Bild in der Miles'schen Sammlung in Leight-Court.

Ecce homo von Louis Morales, gen. *el Divino* († 1586), in der berühmten Galerie Aguado; tiefer und leidenschaftlicher religiöser Affect.

Eine „Dornenkrönung und Verspottung Christi" von van Dyck (1599—1641) im Berliner Museum; klare Composition, gut gezeichnete Charactere, doch in den Gestalten gewaltsam übertrieben. Im Museum zu Madrid und in der Sammlung von Corshamhouse Darstellungen des Judaskusses, Bilder von leuchtender Farbe und mächtiger Wirkung. Judas ist im Begriff den von der Häscherschaar umgebenen Heiland zu umarmen. Bilder seiner frühern Zeit. — In dessen „Aufrichtung des Kreuzes", in der Chorkapelle der Frauenkirche von Courtray, trägt das Antlitz des Heilands den Ausdruck eines tiefen Schmerzes. Die Zeichnung kühn, das Colorit weniger blühend. — In der Akademie zu Antwerpen zwei Bilder, in denen der vom Kreuze abgenommene Heiland von den Seinigen betrauert wird. Aehnliche in der Galerie von München, im Palast Borghese zu Rom, im Louvre, in den Museen zu Madrid und Berlin; eine seiner schönsten Behandlungen dieses Gegenstandes in der Kapuzinerkirche St. Anton zu Antwerpen. Der Ausdruck tiefen Schmerzes und gänzlicher Ergebung ist hier zu einer ungemeinen Schönheit und Tiefe gesteigert. — Ausführlicheres hat bereits der Künstlerartikel gebracht, dem auch eine Abbildung von dessen grossem Gemälde: Christus am Kreuz, befindlich in der Kapelle St. Michel zu Gent, beigegeben ist.

Mehrere Christusbilder von Nic. Poussin (1594—1665), dem trefflichen Zeichner und sehr begabten Componisten. Leider wird in seinen Figurenbildern seine unzweifelhaft poetische Auffassung und Empfindung meist durch seine überwiegende Nachahmung der Antike so abgekühlt und auf das Angeschulte reducirt, dass jede Naivetät und Innigkeit vor der Gelahrheit schwindet. — Als Altarblatt malte er für St. Ger-



Darbringung im Tempel, von P. P. Rubens.

main einen in der Mitte seiner Jünger stehenden Christus, das Brod austheilend, ein in den Stellungen theatralisches und in den Köpfen unbedeutendes Bild. — Unter seinen vielgerühmten Darstellungen der sieben Sakramente, welche er für den Herrn von Chantelou malte (in der Bridgewater-Galerie zu London), ein Abendmahl in der Weise eines antiken Tricliniums gehalten. — Von ihm im Louvre „Christus und die Ehebrecherin“, letztere vor dem Heilande knieend, nachdem sich die Ankläger bereits grösstentheils entfernt haben (1653); zu Burleighouse, dem Sitze des Lord Exeter, ein schlafendes Christuskind, dem Engel mit den Passionswerkzeugen erscheinen; in der Galerie der Eremitage zu Petersburg eine Kreuzabnahme; in der Münchener Galerie eine Anbetunng der Hirten und eine Grablegung, letzteres eines der ausdruckvollsten Bilder Poussins.

Auch Rembrandt van Ryn (1606—1674), der Gegner idealer Formschönheit, aber poetisch-phantastischer Verehrer der gemeinen Natur, welche er selbst bei Darstellungen des Edelsten und Erhabensten in nicht selten tief verletzender Weise anwendet, vermehrte die Zahl der Heilandsbilder bedeutend, wenn auch in wenig geeigneter Weise. Wir dürfen seine derartigen Gemälde in diesem Artikel um so weniger unerwähnt lassen, als sie am eklatantesten beweisen, bis zu welchem Grade kirchlicher Unabhängigkeit sich die subjective künstlerische Anschauung — den Gegenstand fast ausschliesslich von der äussern malerischen Seite betrachtend — entwickelte. Dennoch zeigen einige Heilandsbilder desselben bei gemeinen Formen mitunter eine gewisse Innigkeit des Ausdrucks, ja einen Anflug von hoher religiöser Begeistigung. Zu seinen würdigsten gehören: eine Grablegung in der Dresdener Galerie; die Ehebrecherin vor Christo und eine grau in Grau gemalte Kreuzabnahme in der Nationalgalerie zu London, ersteres von schöner und klar aussprechender Composition, selbst der Ausdruck der gemeingeformten Köpfe fein und angemessen; auf die weissgekleidete Ehebrecherin fällt das hellste Licht, dann zunächst auf Christus, gleitet dann auf Petrus und, stets abnehmend, auf die Pharisäer und einen Kriegsknecht und verliert sich in dem geheimnissvollen Dunkel des Tempels. Eine, wenn man so sagen darf, Auferstehung des Heilandes in der Augsburger Galerie, in der eigenthümlicher Weise der Moment gewählt ist, in welchem ein leuchtender Engel den Grabstein abhebt, worüber die Kriegsknechte erschrecken, während Christus sich noch im Grabe befindet — nicht sichtbar ist. Ein skizzenhaft aber geistreich behandeltes Bild: „Lasst die Kindlein zu mir kommen“ in der Gal. Schönborn zu Wien, ein in der Farbenstimmung höchst ausgezeichnetes Werk, in welchem auch der Christuskopf von edlerer Characteristik; in der Pinakothek zu München eine Abnahme vom Kreuze, lebendige Composition; Christus mit den Jüngern zu Emaus in der Galerie der Eremitage zu Petersburg; derselbe Gegenstand im Louvre, letzteres nicht ohne einen gewissen Adel; Christus erscheint als Gärtner der Magdalena am Eingange der Grabeshöhle in der Morgendämmerung, fleissig ausgeführt und von sehr poetischer Wirkung, in der Privatsammlung Georg's IV. von England. Zu seinen widerwärtigsten Darstellungen gehört „Christus vor Pilatus“ in der Esterhazy'schen Galerie zu Wien; lebensgrosse Figuren; der nackte Christus eine höchst missgeformte Gestalt.

Von van den Eeckhout, dem begabtesten Schüler Rembrandt's, eine Darstellung Christi im Tempel im Berliner Museum; ebendaselbst die Auferweckung der Tochter des Jairus, ein schönes, gemüthvolles Bild, früher seinem Meister R. zugeschrieben; in der Münchener Galerie von ihm „Christus unter den Lehrern im Tempel“; sehr verdienstlich.

Von G. Manozzi († 1636), einem Schüler des Mateo Roselli (1554—1640), „Christus in der Wüste von Engeln bedient“, befindlich in der alten Abtei zu Fiesole.

Von Ch. Lebrün (1619—1690), dem gewandten Meister in theatralischer Scheingrösse, ein „Christus am Kreuz von knieenden Engeln umgeben“; der Ausdruck im Antlitze des Heilandes schwächlich und geziert, desgl. bei den Engeln, die jedoch übrigens hübsch und gefällig; „ein todter Christus im Schoosse der Maria“; eine Aufrichtung des Kreuzes, zwar auch theatralisch aber doch in der Composition glücklich und fleissig in der Ausführung; eine „Kreuztragung“, mehrfach Reminiscenz nach Raphael, aber in der Färbung und Ausführung wohl das beste Bild der spätern Zeit des leichtfertigen Künstlers; ein Einzug in Jerusalem, bei welchem die Landschaft der schönste Theil; eine Anbetung der Hirten leer, geziert — altersschwach; sämmtlich im Louvre. Letztere vier Bilder malte er für Louis XIV.

Von Georg Heintsch, einem Schlesier, der sich nach dem Tode Matthias Zymbrecht's (1678) in Prag niederliess († 1713), befindet sich im Sommerrefectorium des Klosters Strahow eine sehr originelle, ja ergötzlich aufgefasste Darstellung der Engelbedienung Christi nach der Entweichung des Versuchers. Der Heiland sitzt an einem Tische, welcher von vielen anmuthigen Engeln reich mit Speisen besetzt wird, von denen der Herr sich eine Auster als die schmackhafteste ausgewählt hat. Einer der Engel fliegt mit einer Schüssel herbei, auf der ein grosser Krebs liegt. Man würde irren, wenn man hier eine Absicht des Künstlers, den Gegenstand ins Lächerliche zu ziehen, annehmen wollte. Der Heiland ist vielmehr in Gestalt und Ausdruck würdig, edel und ernst gehalten, auch drücken die Engel eine tiefe Ehrerbietung aus. — Von demselben in der ständischen Sammlung Prags ein Jesusknabe im Tempel, dessen Kopf an Borgognone erinnert. Der Ausdruck der Ueberraschung in Maria und Joseph würdig und lebendig.

In der Pfarrkirche zu Botzen die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande von Ulrich Glantschnig (* 1661 zu Hall im Innthale, † 1722 zu Botzen), gewöhnlich Landschneck genannt. Des Künstlers bestes Werk; man rühmt ihm Richtigkeit der Zeichnung, Wahrheit des Ausdrucks und Schönheit des Colorits nach.

Zahlreiche Darstellungen aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi lieferte Ch. Bernhard Rode, einer der begabtesten und thätigsten Künstler des XVIII. Jahrh. (* 1725 zu Berlin, † daselbst 1797, seiner Zeit Director der königl. Akademie der Künste). Berlins Kirchen und Paläste waren voll von seinen Werken. Zu seinen bessern Werken gehört eine Abnahme vom Kreuze, die er als Altarblatt für die Marienkirche seiner Vaterstadt ausführte, später auch als Radirung herausgab. Magdalena erfasst, schmerzhaft betrachtend, die linke Hand des Herrn, dessen Leichnam von einigen Männern langsam und vorsichtig zur Erde niedergelassen wird. Im Hintergrunde Maria, von tröstenden Frauen umgeben.

Himmelfahrt Christi, grosses Altarbild in der katholischen Kirche zu Dresden, von Raphael Mengs (1728—1779); obgleich eines der bedeutendsten Werke dieses eklektischen Künstlers, dennoch mehr eine geschickte Compilation als ein aus dem Geiste gebornes Werk; von ihm in der königl. Sammlung zu Madrid eine Geburt Christi, in welcher er der berühmten Nacht des Correggio gleich zu kommen strebte; zu Florenz eine grosse Kreuzabnahme, letztes unvollendet gebliebenes Bild desselben, etc.

Von Vicenzo Camuccini (1773—1844), welcher unter den jüngern italienischen Künstlern, die in antikisirender Weise das Wiedererblühen der Kunst zu fördern suchten, als einer der bedeutendsten hervorragt, eine „Darstellung im Tempel" in San Giovanni zu Piacenza und „Christus und der ungläubige Thomas", welche Composition für den St. Peter in Mosaik gesetzt wurde. Der Guhl'sche Atlas bringt (Taf. 104) Abbildungen nach Zeichnungen von ihm, unter denen sich eine „Anbetung der Könige" und „Christus vor Pilatus" befinden; aus der letztern Darstellung ist seine Neigung zu statuarischer Auffassung besonders ersichtlich; die Anordnung übrigens in beiden gefällig und verständlich.

Heilandsbildwerke von Bertel Thorwaldsen (1770—1844), dem genialen Dänen, dessen Künstlergeist sich ebensowohl auf die Höhe der griechischen als der christlichen Kunstanschauung zu stellen vermochte: die Heilung des Lahmen, Basrelief (5 F. 6 Z. = 3 F. 9 Z.), ein Frühwerk desselben, wofür ihm die grosse goldene Medaille von der Akademie zu Kopenhagen ertheilt wurde; auf den Seiten eines Taufsteins in der Brahe-Trolleborger Kirche zu Fünen die Taufe Christi und „Lasst die Kindlein zu mir kommen"; die Frauen am Grabe des Heilandes, Basrelief; Christus mit seinen Jüngern am Meere bei Tiberias, Marmorbasrelief, in der Capelle des Palazzo Pitti; Christus in Emaus, Basrelief in S. Annunziata zu Florenz; in der Frauenkirche zu Kopenhagen in Mitte des Altars die kolossale Statue des Erlösers nach den Worten: „Friede sei mit Euch!"; an einer Seite des Altars die Taufe Christi. Von ihm ferner ein Christusbild in der gräflich Potocki'schen Capelle in Krakau. Aus seiner spätern Zeit: die Samariterin am Brunnen, Christus und die Kindlein und Christus in Emaus, welche Compositionen in grösserm Massstabe als Altarschmuck des Asylgebäudes zu Neumünster ausgeführt wurden; endlich noch zwei grosse höchst meisterhafte Basreliefs, von denen das eine den Einzug Christi in Jerusalem (24 Ellen lang und 2 Ellen hoch) und das andere den Zug des Heilandes nach Golgatha (36 Ellen lang und 3 Ellen hoch) darstellt. Diese beiden Werke bilden den Höhepunkt seiner christlichen Richtung. Im letztern erscheint

Christus, obgleich sich äusserlich unter dem Gewichte des Leidens beugend, dennoch erhaben über dasselbe. Die vordere Gruppe bilden die römischen Centurionen und das Kriegsvolk, die mittlere Christus, die ihn umgebenden Frauen, die Schächer und Henkersknechte, die schliessende Pilatus und die reitenden Pharisäer. Die Idee, dass das Volk derselben Stadt den Heiland einmal jubelnd empfängt und ihn das andere Mal kreuzigen lässt, ist vielleicht noch nie mit so tragischer Tiefe und solcher Hoheit zur Anschauung gebracht worden wie in diesen beiden, in der Frauenkirche zu Kopenhagen befindlichen Reliefs. (Ausführlicheres im Künstlerart.)

Von Friedrich Overbeck (geb. 1789 zu Lübeck), dem Vater der sogenannten Nazarener, eine Anbetung der Könige, im Besitze des Königs von Bayern; Christus bei Martha und Maria, gemalt für seinen Freund C. Vogel in Zürich; der Einzug Christi in Jerusalem und eine Grablegung, beide in der Marienkirche zu Lübeck; Christus am Oelberge, in der Capelle des Krankenhauses zu Hamburg. Ferner mehrere Heilandsbilder unter seinen zahlreichen Zeichnungen, welche theils durch Lithographie, theils durch Kupfer- und Stahlstich vervielfältigt wurden; darunter die Momente: Christus als Knabe im Tempel, „Lasst die Kindlein zu mir kommen“, die Erweckung des Lazarus, die Kreuzschleppung und andere Passionsmomente. Alle zeichnen sich durch eine tiefe Innigkeit der Empfindung und bei grosser Einfachheit durch Schönheit der Gruppen, Formen und Linien aus. Nur in seltenen Fällen verliert sich die Milde des Ausdrucks ins Weichliche oder Unmännliche, nur da mitunter, wo das Gemüth in zu kindliche Empfindungen hinüberspielt. Wohl hat nie ein Künstler aufrichtiger und inniger in seinen Schöpfungen aus der Frömmigkeit des Herzens wiedererzählt als er. Wie wahr es auch sein mag, dass von der Menge derjenigen, die sich seiner Richtung anschlossen, viele auf den Abweg schwächlicher Kunstfrömmelei gerathen sind, die den frischen Lebensausdruck und die höhere entzückende Formschönheit ausschliesst, so bleibt der religiösen Richtung der Nazarener doch das nicht genug anzuschlagende Verdienst, dass sie an die Stelle eines kalten, pedantischen, nur an der Oberfläche haftenden akademischen Studiums der Antike die subjektive Gemüthsäusserung zur Geltung brachte. Wenn ihre Träger im Drange nach tiefster Innerlichkeit bis auf die alten Florentiner des XV., ja bis auf das XIII. Jahrh. zurückgingen und dabei zum Theil eine Verachtung der höhern sinnlichen Schönheit an den Tag legten, so heisst dies zwar jedenfalls frömmer sein wollen als der Schöpfer aller Dinge selbst, ist aber dennoch für die fernere Kunstentwicklung weniger gefährdend als die entgegengesetzte Richtung, welche die Form über Alles setzen möchte. Weit leichter findet sich in der Kunst der Weg von der Wahrheit der innern Vorstellung zu der entsprechenden Gestaltung als von der classisch ausgebälgten Gestalt zurück zur innern Wahrheit. Nur insofern als sich mit dieser Askese eine verdammende bornirte Unduldsamkeit paart, welche statt der Fortentwickelung eine Kunsterstarrung — ähnlich der russischen — will*), erscheint sie unbedingt verwerflich. Alsdann aber ist diese Innerlichkeit auch nicht mehr das Ergebniss eines gesunden, sondern eines kränklichen verkümmerten Gemüthes, das sich deshalb nicht einer idealen oder lebensfrischen Schönheit hingeben kann, weil es durch ein lähmendes Siechthum in seine engste Behausung gebannt wird. Letzteres ist indess seltener der Fall (s. den Art. „Nazarener“) als man gemeinhin annimmt; jedenfalls verdanken wir dieser Richtung, ausser einigen schwächlichen, weibisch-sentimentalen, auch viele treffliche Heilandsbilder, die sich im Allgemeinen durch eine höchst würdige, mitunter wohl etwas weiche, oft aber auch durch eine tiefempfundene und grossartige Auffassung auszeichnen.

An Overbeck schliesst sich zunächst Philipp Veit in Frankfurt a. M. (*1793 zu Berlin). Von ihm ein Christus am Oelberge, welches Bild er für die Sammlung des Domherrn Baron v. Ampach malte; im Styl einfach und edel, im Ausdruck innig und gross, lehnt es sich gleichwohl keineswegs in exclusiver Weise an eine ältere Schule. — Ein Heiland an der Thüre (1830 von Ruscheweyh gestochen); ein schöner Gedanke einfach ausgesprochen: der Herr pocht an die Thüren der Menschenkinder, horchend, ob sie ihn hereinbitten. Das Gemälde soll sich in Rom befinden. — Die Darbringung im Tempel, im Städel'schen Institute zu Frankfurt a. M. — Christus bei den Jüngern in Emaus und die etwas seltsame

---

*) Man macht wirklich seit einigen Jahren am Rhein und in Westphalen hin und wieder von nicht-künstlerischer Seite den Versuch, der katholischen kirchlichen Kunst einen ähnlichen Schablonencharacter zu octroyiren. Die äusserste Spitze der Orthodoxie will, dass die subjective Empfindung des Künstlers und dessen irdische Erfindung sich vor der kirchlichen Tradition unbedingt zurückziehe. Vergl. die Art. „Heiligenbilder“ und „kirchliche Kunst.“

Darstellung der Parabel des barmherzigen Samariters, in welcher Christus den an einem Abhange liegenden Verwundeten rettet, während Moses und Aaron vorübergegangen sind, um das Gesetz am Sabath nicht zu verletzen; im Besitze des Königs von Preussen.

Veit's Schüler und Schwiegersohn, Joseph Settegast (geb. 1813 zu Coblenz), malte in die Max-Pfarrkirche zu Düsseldorf auf die Wand hinter dem Hauptaltare eine Kreuzigung in kolossalem Massstabe, welche viel Verdienstliches aber auch viel Trockenes und lediglich Nachgeahmtes enthält. In der Composition beruhigt sich der Künstler so ziemlich mit der Wiederholung des schon oft Dagewesenen und von der darin niedergelegten Empfindung lässt sich nicht sagen, dass sie der Art sei, dass sie dem Beschauer ans Herz gehe.

Von einem anderern ausgezeichneten Repräsentanten dieser Richtung, Johann Eduard Steinle (geb. 1810 in Wien), in der Hauscapelle von Bethmann-Holweg in Bonn: Christus vom Berge herab predigend und Christus in Verklärung; die Erweckung der Tochter des Jairus, lithographirt von H. Eichens; der Christusknabe am Kreuze, gest. von J. Keller; eine Anbetung der Könige, lithographirt von Hahn. Ferner nach seinen Zeichnungen zum „Himmlischen Palmgärtlein“ (Verlag von J. Buddeus) ein „Christus unter der Kelter.“ Der Heiland hängt statt am Kreuze an einem Weinstocke, hinter welchem sich eine Art Schraubenkelter befindet, welche oben auf das Haupt desselben zu drücken scheint, wodurch aus der Seitenwunde und besonders aus den Nägelwunden an den Füssen das Blut, das in einen untenstehenden Kelch fliesst, hervorquillt. In jeder seiner Hände hält der so Gekreuzigte eine dicke Weintraube. Im Hintergrunde ein Kornfeld. Diese Symbolisirung ist ebenso forcirt als plump und widerwärtig und wir müssen es als einen Missgriff des Künstlers bezeichnen, wenn er die Worte des Heilandes, durch die er sich als Keltertreter und Weinstock bezeichnet, in so prosaischer und materieller Weise wiederzugeben sucht. Dagegen enthält dasselbe Gebetbuch eine Pietà von wunderbarer Gefühlstiefe und Schönheit (gest. von J. Keller). Der Kopf und Körper des todten Heilandes sind in hohem Grade edel und den ergreifenden Schmerzensausdruck der heiligen Mutter verklären zugleich erhabene Gedanken über das grosse Erlösungswerk. Von minderer Bedeutung ist die ebendort befindliche Geisselung, gleichfalls von J. Keller gestochen, in welcher der Heiland schwächlich und weichlich und wie von einem Schuldgefühl bedrückt unter der Rohheit der Geisselnden, von denen einer seine Hiebe offenbar nach der Bauchgegend des Erlösers richtet, sein Leben aushauchen dürfte.

Ueber andere Heilandsbilder dieser und verwandter Richtungen verweisen wir, um Wiederholungen zu vermeiden, auf die Artikel: Schnorr (Julius), Cornelius (Peter), Führich (Joseph), Kupelwieser (Leopold), Hess (Heinrich), Pfannschmidt (Karl), Schraudolph (Johann und Claudius), Jäger (Gustav); ferner: Schadow (Wilhelm), Deger (Ernst), Müller (Andreas und Carl), Ittenbach (Franz), Kehren (Joseph), Clasen (Karl) etc. Dem letztern Art., welcher vom Jahre 1846 datirt, ist beizufügen: „Christus am Kreuze, an dessen Fusse Maria und Joseph“, ein grosses Altargemälde in der Kirche zu Gladbeck in Westphalen. Desgleichen ist dem Art. Begas (Karl Joseph, † 1854) nachzutragen: Kreuztragender Christus, Gemälde von 1839, in der Capelle zu Sorgen in der Mark Brandenburg. Besonders der Ausdruck in dem Kopfe des Heilandes wird sehr gerühmt. — Verklärung Christi, aus demselben Jahre, Kirchenbild zu Krumöls in Schlesien; grossartig in der Composition und meisterhaft in der Behandlung. — Christus weissagt den Untergang von Jerusalem, 1840 gemalt; im Besitze Friedr. Wilhelms IV. von Preussen. Vier Jünger umgeben den Heiland. Voller malerischer Effect. — Christus am Oelberg, gemalt 1842 für die Kirche zu Wolgast in Pommern. In dem Begas-Nekrologe des D. Kunstblattes, Nr. 39 v. J. 1854, wird dies Bild ein im Bewusstsein der modernen Zeit componirtes genannt. „*Gerade diesen so oft in conventioneller Weise ausgeführten Vorwurf erfasste B. mit der ganzen Wucht einer edlen Realität. Grade das: „ist es möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber“, welches die Darsteller gern umgehen, um in einem Antlitz nicht sowohl voll bewusster, grossartiger Ergebung, sondern voll einfacher Passivität das „nicht mein Wille, sondern der deinige“ auszudrücken, grade diesen schweren Kampf im Garten von Gethsemane, der die Seele betrübt machte bis in den Tod, hat Begas im Ausdrucke des Kopfes und in der Bewegung meisterhaft herausgebracht.*“ — Obgleich Begas in keinem seiner Christusbilder sich des strengsten Styls befleissigt hat, so zeugen doch alle von hoher Begeisterung für den Gegenstand und streben in malerischer Weise eine tiefe und lebendige Empfindung wiederzugeben.

Von neuern Skulpturwerken, welche den Heiland darstellen, verdienen besonders bezeichnet zu werden: *Maria bei dem Leichnam Christi knieend*, von *Ernst Rietschel* (geb. 1804 in Pulsnitz), lebensgrosse Gruppe im Besitze des Königs von Preussen; ein bei grosser Einfachheit der Anordnung und edler Unbefangenheit der Ausführung durch tiefste Erfassung des Moments ungemein ergreifendes Werk.

Eine Pietà und *eine Kreuzabnahme* in der Domkirche zu *Münster*, von *Wilhelm Achtermann*, in denen sich eine tief religiöse und doch kräftige Empfindung, ohne alle Beimischung von augenverdrehender süsslicher Frömmigkeit, in geläuterten Formen und in natürlicher Grossheit ausspricht. Da der vor 12 Jahren geschriebene, ihn betreffende Künstlerartikel unseres Lexikons seiner nur kurz gedenkt, so tragen wir über diesen trefflichen Meister Folgendes nach. *Achtermann*, geboren 1802 in Münster, führte bis zu seinem 30. Jahre bei seinem Onkel, der ein kleines Gütchen besass, als Bauerknecht den Pflug. Nebenbei schnitzte er an Sonntagen, da er — wie er selbst erzählte — („Südfrüchte". von Fr. Pecht, S. 298) nicht lesen und schreiben gelernt hatte, zum Zeitvertreibe in Holz. Als sein Onkel starb, kam er bei einem Tischler in die Lehre, der öfter gothisches Geräthe für die adeligen Herrschaften der Stadt auszubessern hatte, woraus die Veranlassung erwuchs, dass ein von ihm geschnitzter Blumenstrauss und ein Christkindlein, welche sich den Beifall einer hohen Dame erworben hatten, zur Kenntniss des damaligen Oberpräsidenten von Westphalen kamen. Dieser vermittelte ihm ein Stipendium an der Berliner Akademie, wo sich seiner Gottfried Schadow, alsbald das bedeutende Talent des Bauers erkennend, ganz besonders annahm. Der günstige Umstand, dass ein von ihm gefertigtes Modell einer verbesserten Pflug-Construction von dem dortigen Gewerbeinstitut mit dem ausgesetzten Preise von 200 Thlr. gekrönt wurde, verschaffte ihm die Mittel, seine Studien in Berlin so lange fortzusetzen, bis das Resultat seiner selbstständigen Arbeiten eine Reise nach Italien ermöglichte. Dort weilt der unterdessen berühmt gewordene und reichlich beschäftigte Künstler noch heute seit dem J. 1839, bei grösster Anspruchslosigkeit fleissig, doch ausschliesslich in christlicher Kunstrichtung schaffend. Als ein treffliches Werk desselben belobte man u. a. im J. 1844 einen für den Herzog von Aremberg in *Marmor ausgeführten gekreuzigten Heiland*. Das D. Kunstbl. bringt in Nr. 40 d. J. 1856 aus Rom die Nachricht, Achtermann habe der altdeutschen Stiftung Campo Santo im Vatican für ihren anliegenden Friedhof ein *kolossales bronzenes Kreuz mit Crucifix* von eigner Erfindung geschenkt und dazu, gleichfalls auf seine Kosten, ein etwa 8 Fuss hohes, unten viereckiges und im zweiten Ansatze achteckiges Piedestal mit gothischen Zierden aus Bardiglio-Marmor in Carrara fertigen lassen. *L. C.*

Heilbronn, würtembergische Oberamtsstadt mit 14000 Einwohnern, in einer reizenden Gegend am Nekar gelegen, war im Mittelalter wegen einer guten Heilquelle berühmt, welche ihr den Namen gegeben hat. Die Stadt war bereits in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts ansehnlich, erhielt vom Kaiser Heinrich IV. Stadtrechte, wurde von Friedrich II. vergrössert und von Conrad III. zur Reichsstadt erhoben. Die von rothem Sandstein erbaute, dem h. Kilian geweihte stattliche Hauptkirche ist dreischiffig und zeigt den gothischen Styl in seinen verschiedenen Perioden. Die ältesten Theile sind die beiden viereckigen Thürme an beiden Seiten des Schiffes, wo sich dieses an den Chor anschliesst. Die Spitzen dieser Thürme wurden nicht beendigt und an deren Stellen sind unpassende kuppelförmige Bedeckungen getreten. Der Chor wurde wahrscheinlich von Meister Hans von Mingolsheim im 15. Jahrhundert begonnen und 1480 von Meister Burkhard aus Augsburg vollendet. In spätere Zeit fallen die obern Theile des grossen, 225 Fuss hohen Thurms, welcher sich vor dem Haupteingange erhebt. Während das unterste Stockwerk rein gothisch ist, treten von dort bis zu der, mit einer Heiligenstatue geschmückten Spitze, willkührliche Formen und halbkreisförmige Bogen ein. Dieser obere Theil wurde vom J. 1507 bis 1529 von Meister Hans Schweiner aus Weinsberg ausgeführt, welcher, nach einem Vertrage, im Sommer für den Tag 30, im Winter 26 Pfennige, ausserdem aber für den Riss und die Aufsicht jährlich noch 6 Gulden erhielt. Die Nebenschiffe haben die mit der Catharinenkirche in Oppenheim verwandte Anordnung, dass die Mauer bis vor die Stirn der Strebepfeiler vorgeschoben und mit besondern Fenstern versehen ist. Diese Fenster, bei der Oppenheimer Kirche spitzbogig, sind hier viereckig, wie bei profanen Bauwerken. Die Strebepfeiler zeigen sich in Uebereckstellung. An den grossen Fenstern ist die Einbindung eines vorliegenden Eselsrückens in das Fenstermaasswerk eigenthümlich. Das Innere der Kirche ist durch geschmackloseste Stuccaturarbeiten und durch Emporen entstellt. Dagegen macht der von vier Bündelsäulen getragene Chor mit seinen netzartigen Gewölben einen grossartigen Eindruck.

Der Hochaltar, ein reiches Schnitzwerk vom J. 1498, aus der fränkisch-schwäbischen Schule, ähnlich den Werken des Würzburger Bildhauers Tilmann Riemenschneider, zeigt Figuren in Rundwerk. In der Mitte unter einem reichen Baldachin Maria mit dem Kinde und vier Heilige. Ueber letztern abermals andere Heilige in Brustbildern. Darüber mit reichem Ornament umgeben die Kreuzigung Christi und endlich ganz



Rosette der Heilbronner Hauptkirche.

oben drei kleinere Statuen, von denen die am höchsten der h. Kilian. Der Sockel des Altars ist durch einen Ecce homo, Maria, Johannes und die Kirchenväter reich ausgestattet. Die vormaligen Flügel des Altars, die Geburt und Auferstehung Christi, den Tod der Maria und die Ausgiessung des h. Geistes in starkem Relief darstellend und mit der Jahreszahl 1498 bezeichnet, sind jetzt an den Seitenwänden aufgehangen. Leider sind alle diese höchst schätzbaren Schnitzwerke mit weisser Oelfarbe angestrichen und lakirt, wodurch der ursprüngliche Character grösstentheils verloren ist. An einem Strebepfeiler in der Nähe des Hochaltars befindet sich das in Form eines Thürmchens aufstrebende Sacramentshäuschen in spätgothischem, verschnörkeltem Style. Einer der an der Stadtmauer gelegenen Thürme war das Gefängniss, in welchem Götz von Berlichingen in Haft gehalten wurde. *B.*

Heilige. Zur Zeit der Apostel wurden alle diejenigen „Heilige" genannt, welche sich als fromme, gläubige Christen bewiesen. In diesem Sinne spricht Paulus in seinem Briefe an die Römer (c. 1, 7) von „berufenen Heiligen" und lässt (c. 16, 15) nächst den Genannten „alle Heiligen" in Rom grüssen. Jeder, der sich durch Wort und That als wahrer Christ bewährte, gehörte zur „Gemeine der Heiligen", demgemäss vor allen diejenigen, welche für die Wahrheit ihres Bekenntnisses den Tod erlitten (s. Märtyrer). Im Allgemeinen verstand man also unter dem Begriff „heilig" einen höhern sittlichen Zustand und in Bezug auf Gott, Christus und seine Kirche die höchste sittliche Vollendung. Endlich legte man diese Bezeichnung auch denjenigen Handlungen, Zeitabschnitten, Tagen, Gebäuden und Geräthschaften bei, welche kirchlichen Zwecken gewidmet waren. Uebrigens findet sich in allen Religionen der Begriff des Heiligen, wenn auch in sehr modificirter Weise. — Die exclusiven Heiligen, wie sie noch heute die katholische Kirche verehrt und sie ihren Gläubigen als Vorbilder aufstellt, erwuchsen fast sämmtlich aus der grossen Zahl der Märtyrer und gehören somit in ihrer Mehrzahl den ersten Jahrhunderten des Christenthums an. Ihnen baute man frühzeitig Altäre und Kirchen und an ihren Gräbern hielt man gottesdienstliche Versammlungen. Das Band des Glaubens und der Liebe, die Gemeinschaft mit der Kirche dauerte ja über das Grab hinaus, und dies nicht nur in allgemeiner, sondern auch in enger persönlicher Beziehung, denn aus der Uebereinstimmung in dem Glauben an Christo erwuchs eine Sympathie der Seelen, welche in gemeinschaftlicher und ineinanderfliessender Frömmigkeit eine innigere Verbindung mit dem Welterlöser vermittelte. Wie gross auch der, gerechten Unwillen verdienende Missbrauch einer spätern Zeit war, so lässt sich doch nicht leugnen, dass der Vorstellung eines übersinnlichen Verhältnisses der Gläubigen zu ihren verstorbenen Glaubensbrüdern eine echt christliche Idee zu Grunde liegt. Uebrigens eiferte schon Tertullian gegen das allzu grosse Vertrauen auf die sühnende Kraft der Fürbitte der Heiligen, und Cyprian war sogar der Meinung, der Einfluss derselben beschränke sich auf ihre Fürsprache am jüngsten Tage. Augustinus (geb. 354 zu Tagaste in Afrika, getauft 387 in der Osternacht, wurde Priester 391, Bischof zu Hippo-Regius [jetzt Bona] 395 und starb 430 während der Belagerung von Hippos) wies mit Strenge auf die sittliche Nacheiferung der Heiligen als Wesentlichstes des Heiligendienstes. Gleichwohl nahm die fürbittende Verehrung

derselben immer zu und bald hatte jedes Land, jede Stadt, jede Gemeine, Kirche und religiöse Gesellschaft ihren besondern Schutzheiligen. Der Hauptpatron der Kirche erscheint sehr oft über dem westlichen Hauptportal derselben, auf den Rückseiten der Altarflügel, auf den Thurmspitzen unter den Windfahnen, z. B. auf St. Johann in Cöln und auf den östlichen Thürmen des Domes zu Merseburg. Petrus und Paulus wurden die Schutzpatrone von Rom, weil sie dort ihren Märtyrertod gefunden, Jakobus (San Jago) der von Spanien, wo er zuerst das Christenthum predigte.

Doch man begnügte sich nicht mit den ältern Heiligen, sondern die Bischöfe liessen es sich angelegen sein, neue aus der Zahl verdienter Missionäre, Kirchenlehrer, frommer Mönche und freigebiger Beförderer der Kirche zu ernennen. Gemeinhin geschah dies durch die Erklärung an ihren Sprengel, dass der Verstorbene als Heiliger betrachtet und angerufen werden dürfe. Doch war die Anerkennung von solchen meist nur lokaler Natur und nahmen die zunächst gelegenen kirchlichen Bezirke kaum Notiz davon. Häufig jedoch liess man es auch bei der blossen „Seligsprechung“ (*Beatification*), welche ein minderer Grad kirchlicher Auszeichnung ist, dessen jedoch derjenige vorher theilhaftig sein muss, welcher heilig gesprochen werden soll.

Das erste Beispiel einer päpstlichen Heiligsprechung gab Johann XV. im J. 993 an dem Bischof Ulrich von Augsburg. Papst Alexander III. erklärte 1170 die Heiligsprechung — welchem Acte er den Namen *Canonisation* beilegte, weil es wesentlich darauf ankomme, dass der Name des Heiligen in den *Canon missae* eingetragen werde — für ein Vorrecht des päpstlichen Stuhls. Gleichwohl wurden nur sehr wenige Päpste canonisirt. Ausser Petrus und seinen nächsten Nachfolgern, die als Märtyrer starben, nur Leo I. († 461), Gregor I. († 604) und Paul V. (1572). Die Canonisation Gregor's VII. stiess sowohl in Frankreich als Deutschland auf Hindernisse. Etwas zahlreicher kommt diese Auszeichnung unter den Fürsten vor, die sich bald um die Beförderung des Christenthums verdient gemacht, bald durch frommen Lebenswandel ausgezeichnet, oder auch wohl im Dienste der Kirche ihr Leben geopfert hatten. Hierhier gehören Karl d. Gr., Stephan von Ungarn, Kasimir von Polen, Wenzel von Böhmen, Knut von Dänemark, der norwegische Olaf, die Russen Wladimir d. Gr. und Alexander Newskj, Ludwig IX. von Frankreich und Carl I. von England. Die Zahl der heilig gesprochenen fürstlichen Frauen und Töchter, die sich theils durch ausserordentliche Büssungen, theils durch Werke der Barmherzigkeit und überhaupt durch christliche Tugenden auszeichneten, ist dagegen sehr gross.

Bis zum XV. Jahrh. nahm die Zahl der Heiligen und ihrer Legenden noch immer erheblich zu, theils in Folge der zahlreichen Mönchsorden, theils der Nachwirkung der Kreuzzüge. Unter den Legendensammlungen genoss die von dem Dominikaner Jacobus de Voragine, Erzbischof von Genua, in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. veranstaltete und mit dem Namen „*Legenda aurea*“ bezeichnete, vorzügliches Ansehen. Das umfassendste, wenn auch wenig kritische, immer aber sehr werthvolle Werk über Heiligengeschichten lieferten im XVII. und XVIII. Jahrh. die Bollandisten *) in ihren „*Acta sanctorum*“ (s. Legende). Nach und nach jedoch wurden die Canonisationen immer seltener und ihre Bedingungen schwieriger. Ein frommes Leben geführt zu haben, reichte zu ihrer Erlangung nicht mehr hin. Der Heilige musste entweder zu seinen Lebzeiten oder nach seinem Tode durch seine Ueberbleibsel (Reliquien) nachweisliche Wunder gewirkt haben. Und diese zu constatiren, wurden Untersuchungen angeordnet und für die Canonisation ein bestimmtes Verfahren eingerichtet. Man fingirte einen sogenannten *Advocatus diaboli* (Teufelsadvokat), welcher dem *Advocatus Dei* gegenüber die Aufgabe hatte, die Tugenden und Wunder des zu Canonisirenden zu bestreiten. Nach beendigtem Process, in welchem bis jetzt noch nie ein *Advocatus diaboli* gewonnen hat, vollzieht der Papst die Heiligsprechung. Seit der 1729 erfolgten Canonisation des Johannes v. Nepomuk, des Prager Brückenheiligen (1320 zu Pomuk, einer kleinen Stadt in Böhmen, geboren und am 21. März oder 16. Mai 1383 in Prag gewaltsam ums Leben gebracht, weil er das Beichtgeheimniss gegen das argwöhnische Verlangen des Königs Wenzel wahrte), wurde erst wieder 1803 eine Heiligsprechung des Kardinals Thomasi vollzogen und die fünf letzten im J. 1839. **)

---

*) Eine Gesellschaft von Jesuiten, welche ihren Namen von Joh. v. Bolland (geb. 1596, gest. 1665) erhielt, dem ersten Bearbeiter der von Heribert Rosweyd aus Utrecht angelegten Sammlung.

**) Diese waren: Alfonso Liguori, Stifter der Congregation vom allers. Erlöser; der Jesuit Franz de Geronimo; der Franziscaner-Barfüsser Giuseppe della Croce; der Franziscaner Pacifico de S. Severino und die Capucinernonne Veronica Giuliani.

Da bei der bildlichen Darstellung der Heiligen (vergleiche den Art. Heilandsbilder) namentlich in der Anfangszeit der christlichen Kunst von einer Portraitähnlichkeit nicht die Rede sein konnte, diese auch meist ausser der Absicht der Darsteller lag, welche weniger die Person des Heiligen als seine Glaubenstreue der Gemeine zur Nacheiferung vorführen wollten, so musste man sich um so mehr der Zeichensprache der Attribute bedienen. Letztere Nothwendigkeit wäre übrigens auch dann vorhanden gewesen, wenn das Heiligenbild wirklich ein treues Abbild der Person wiedergegeben hätte. Konnte doch, besonders bei der grossen Anzahl der Heiligen, das persönliche Aussehen derselben immer nur wenigen der Gläubigen bekannt sein, während die kennzeichnende Bedeutung des Attributs sich von Mund zu Mund fortpflanzte.

Das allen Heiligen in der bildlichen Darstellung gemeinsame Abzeichen ist der Heiligenschein oder Nimbus (s. Heiligenschein). Ihre besondern Attribute beziehen sich entweder auf ihren Stand oder auf ihre bedeutendsten Lebensmomente oder — und derartig sind bei Weitem die meisten — auf den erlittenen Märtyrertod, oder haben einen symbolischen Character. So wird Edmund, der angelsächsische König († 870), auf den die heidnischen Dänen mit Pfeilen schossen, an einen Baum gebunden, Pfeile in der Brust und die Krone auf dem Haupte, dargestellt. Weil er nach der Legende hinterher geköpft wurde, so wird ihm auch noch das Schwert beigegeben. Eduard der Märtyrer, König von England († 978), erhält neben den königlichen Insignien einen Becher und einen Dolch; er wurde auf Anstiften seiner Stiefmutter in dem Augenblicke erstochen, als er den Becher an die Lippe setzte. Der andere Eduard von England, der Bekenner, trägt, gleichfalls königlich geschmückt, einen durch ihn geheilten Kranken; Karl d. Gr., im kaiserlichen Ornate, in einer Hand eine Kirche, in der andern das Schwert oder Scepter; Sigismund, in fürstlicher Kleidung, ein Schwert; Ludwig IX., der Heilige, eine Dornenkrone, als Zeichen seiner, im Dienste des Herrn ausgestandenen Mühen, auch wohl einen Kreuzesstab in der Hand oder ein Kreuz auf dem Aermel; Oswald von England († 642) einen Raben, der einen Ring im Schnabel hält. Er soll nämlich seinen Raben, der auch lateinisch zu sprechen wusste, als *Postillon d'amour* benutzt haben, um seiner erwählten Jungfrau, deren Vater die Freier umzubringen pflegte, Bewerbungsbrief und Verlobungsring zu schicken. Von den weiblichen Heiligen fürstlichen Standes und fürstlichen Abzeichens trägt St. Helena, die Mutter des grossen Constantin, Kreuz und Nägel als Finderin des Kreuzes Christi, dabei auch wohl noch eine Kirche; Kunigunde, Gemahlin Kaiser Heinrichs II., eine Pflugschar, weil sie mit nackten Füssen über eine glühende Pflugschar ging, um sich von dem Verdachte ehelicher Untreue zu reinigen († 1040 in dem von ihr erbauten Kloster Kaufungen). Die h. Katharina von Schweden († 1381), die nach dem Tode ihres Gemahls, mit dem sie in jungfräulichem Verhältniss gelebt hatte, vor der Zudringlichkeit der sie verfolgenden Freier floh und durch eine vorübereilende Hirschkuh ein sicherndes Versteck entdeckte, hat — mitunter auch als Aebtissin gekleidet — eine Hirschkuh zur Seite, etc.

Dagegen werden auch mehrere fürstliche Heilige nur in klösterlicher oder geistlicher Tracht dargestellt, so Jodocus († 668) als Eremit, eine Krone zu seinen Füssen; Clodoaldus (St. Cloud, † 560), der Sohn des Königs Clodomir, als Benedictinermönch; Ludovicus v. Tolosa († 1297) als Franciscaner, drei Kronen (von Neapel, Sicilien und Jerusalem) neben sich; Franciscus Borgia (Herzog von Gandia in Spanien) als Kardinal und Jesuit; St. Gertrud v. Nivelle, Tochter Pipins, als Aebtissin, eine Lilie in der Hand, von Mäusen und Ratten umgeben. An die letzteren knüpft sich die Sage, dass die Besprengung mit dem Wasser aus dem Brunnen der Krypta der h. Gertrud zu Nivelle die Mäuse und Ratten aus Häusern und Feldern vertrieben habe; Editha, Schwester Königs Edgar von England († 984), als gekrönte Nonne; Elisabeth, Tochter des Königs Andreas II. von Ungarn, mit einem Korb mit Broten oder Rosen, auch wohl mit einem Kruge, den Armen spendend († 1231). Oefter sind ihr drei symbolische Kronen — als Königin der Jungfrauen, Frauen und Wittwen — beigegeben. Elisabeth*), Königin von Portugal († 1338), als gekrönte Franciscanernonne, gleichfalls von Armen, denen sie spendet, umgeben, etc. — Bei einigen andern Heiligen ist die fürstliche Krone

*) Sie war die Tochter Peters I. und Gemahlin des Königs Dionysius von Portugal. Sie wurde von einem Pagen der ehelichen Untreue verdächtigt und ihr Gemahl befahl, ihren angeblichen Buhlen in den glühenden Kalkofen zu werfen, welches Loos aber durch eine Fügung des Himmels ihrem Verläumder zu Theil wurde. Dieser Episode aus ihrem Leben ist der Stoff zu Schillers „Gang nach dem Eisenhammer" entnommen.

nur symbolisch zu deuten, so bei der Jucunda, der Febronia, Susanna von Rom, der Margaretha, der Katharina von Alexandria etc. Letztere hat ein mit Messern und Stacheln versehenes Rad zur Seite.

Als Zeichen eines bestimmten Märtyrertodes kommen vor: das Schwert, die Keule (deutet auf Ermordung durch heidnishe Hand), Beil und Axt (ausnahmsweise bezieht es sich bei Johannes dem Täufer auf die Stelle seiner Busspredigt: „Es ist schon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt“ — Math. 3, 10), Lanze, Wurfspiess, Hellebarde, Pfeile, Fackeln, Flammen, Scheiterhaufen (so Theodorus Tiro [304] mit einer Fackel in der Hand in der Nähe eines Scheiterhaufens, Eulalia von Merida in Flammen stehend), Hammer (St. Reinold), Nagel (Severus von Rom mit einem Nagel im Kopfe), Ambos, Zange (St. Christina), Mörser, Fass, Rad, Strick und Stein.

Sehr brauchbare, zum Theil nach den Namen der Heiligen, zum Theil nach ihren Attributen geordnete Heiligenregister sind zu finden in: Ikonographie der Heiligen von J. v. Radowitz, Berlin 1834; Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie (Helmsdörfer), Frankfurt a. M. 1839; Attribute der Heiligen, alphabetisch geordnet (A. v. M), Hannover 1843; die Heiligenbilder von Dr. H. Alt, Berlin 1845; Abriss einer christlichen Kunst-Archäologie des Mittelalters von H. Otte, Nordhausen 1845. — Tiefere Forschung in dem umfassenden Werk von Piper: „Mythologie und Symbolik“, Weimar 1847, 1851. (Zeile 20 dieses Art. lies statt Christo Christum.) *L. C.*

Heiligeblutskapelle zu Schwerin. Dieselbe befindet sich östlich in dem polygonischen Chorschlusse des dortigen Domes hinter dem Hochaltare. Der Dom, wie er jetzt steht, wurde in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. erhöht und erweitert, doch erst gegen 1375 vollendet. Gleichwohl gehört derselbe, mit einer Erhebung von fast 100 Fuss unter den Gewölben, zu den reinsten und edelsten Bauwerken des Spitzbogenstyls in den Ostseeländern und erscheint durchaus aus Einem Gusse und Einem Gedanken gebildet. Die westliche Seite des Thurmes spricht dafür, dass das frühere Kirchengebäude (das zweite seit der Verlegung des obotritischen Bisthums [1167] von dem Burgwalle Mecklenburg nach der neugegründeten Stadt Schwerin) an derselben Stelle gestanden hat. Eine weitere Spur ist nicht vorhanden. Am 9. September 1171 dotirte Herzog Heinrich der Löwe den neuen Bischofssitz. — Als Graf Heinrich I. von Schwerin von seinem Kreuzzuge heimkehrte und angeblich einen in einen Jaspis eingeschlossenen Tropfen des Blutes Christi heimbrachte, bestimmte er am grünen Donnerstage des J. 1222, dass dessen Verehrung in der Begräbnisskapelle seines Vaters und seiner Brüder stattfinden sollte. In Folge dessen wurde die Kapelle zu einem der berühmtesten Wallfahrtsorte im Norden. Zugleich verblieb dieselbe bis zur Mitte des XIV. Jahrh. die Begräbnissstätte der Grafen von Schwerin, während die Fürsten und Herzoge von Mecklenburg ihre Todtengruft in der Kirche der Abtei von Doberan hatten. Erst nachdem in der Reformation das angebliche heilige Blut sammt dem Jaspis vernichtet worden war, wählten auch die Herzoge von M. die Heiligeblutskapelle zu ihrer Familiengruft. — Im J. 1840 restaurirte man die an den Wänden der Kapelle befindlichen wiederentdeckten Bildnisse aus dem Grafenhause, welche meist dem Ende des XIV. Jahrh. angehören. Nach dem Tode des Grossherzogs Paul Friedrich († 1842), welcher dort beigesetzt wurde, liess dessen Sohn Friedrich Franz die Kapelle nicht nur vollständig herstellen, sondern auch prächtig und künstlerisch ausschmücken. Die Wände wurden mit dunkelfarbigen mecklenburgischen Granitplatten bekleidet; die drei grossen, über 30 Fuss hohen Fenster, von denen das mittlere dreifach und die zu dessen Seiten zweifach getheilt, erhielten Glasgemälde, zu denen Meister Cornelius die Cartons zeichnete. In der Mitte leuchtet die Himmelfahrt Christi, mit der zugleich eine historische Andeutung verbunden ist, wie einst an der Wand unter dem Fenster auf dem Altare ein silbernes Christusbild gestanden, mit dem Blutstropfen in dem Jaspis an der Stelle des Herzens. Rechts vom Heiland steht Maria, links Johannes d. Ev., die alten Schutzheiligen der Kirche. In den Nebenfenstern erblickt man Petrus, Paulus, Moses und Jesaias; grossartige, strenge Darstellungen. Die Figuren sind etwa 8 Fuss hoch. Christus schwebt auf Wolken, die übrigen Gestalten stehen auf Consolen unter Baldachinen von reicher gothischer Architectur. — Die Glasmalerei, die von trefflicher, harmonischer Wirkung ist, fertigte Gillmeister, ein geborner Mecklenburger. Das Christusbild ist das hellste; der umhüllende Mantel des Erlösers weiss. Die andern Bilder haben einen gesättigteren, kräftigeren Ton. — Im hohen Chor befindet sich ein 22 Fuss hohes Altargemälde von G. Lenthe (geb. 1790 zu Ludwigslust), eine Kreuzigung Christi darstellend. *C.*

Heilige drei Könige, s. den Art. „drei Könige.“

Heilige Familie. Je mehr sich die christliche Kunst einerseits von der byzantinischen Stabilität befreite und andererseits in ihr die subjectiven Künstlerempfindungen die Oberhand über ihren grossen monumentalen Character gewannen, desto menschlicher und häuslicher malte man sich besonders die Kindheit des Heilandes aus. Man war allmälig mit den Historien und Legenden des Erlösungswerkes so vertraut geworden, dass man ihnen nicht nur unbedenklich alle kleinen Merkmale der Wirklichkeit beigab, sondern auch Situationen erfand, in denen das gewöhnliche alltägliche Leben dicht an das Heiligste heran- und mit ihm in Verbindung trat. Während man noch im XII. Jahrh. tiefsinnig und gewaltig zu symbolisiren suchte und das Christuskind auf dem Schoosse der Maria mehr als einen kleinen Mann darstellte, der, ernsthaft blickend, die Weltkugel in der Linken hält und mit der Rechten feierlich segnet, wird dasselbe bereits im XIII. Jahrh. allmälig kleiner und in Ausdruck und Haltung kindlicher, bis endlich im XIV. und XV. Jahrh. dessen kindliches Verhältniss zur Mutter lebendiger zu Tage tritt, als dessen übermenschliche Beziehung zur Gemeinde. Bald sitzt das Kind spielend auf dem Schoosse der Mutter, bald schmiegt es sich kosend an ihre Brust, bald hascht es nach Blumen, Vögeln und andern irdischen Dingen (vergl. die Abbildungen zum Art. „h. Jungfrau"). Auf diesem Wege häuslicher Auffassung weiter schreitend, ging man endlich zur Darstellung der sogenannten heil. Familie über, indem man der Maria mit dem Kinde bald den Pflegevater Joseph, bald den Johannes den Täufer, bald die h. Elisabeth und die h. Anna (Mutter der Maria) einzeln oder sämmtlich zugab. Die christliche Kunst gewann dadurch eine grosse Anzahl theils höchst naiver, theils ungemein anmuthiger und lieblicher Bilder, deren kirchlich-religiöse Bedeutung indessen nicht selten geringer ist als ihre poetische und ästhetische. Letzteres ist selbst bei den meisten heil. Familien Raphael's der Fall, in denen gleichwohl ein wunderbarer Adel der Form und eine ethisch-hohe Offenbarung der Mutterliebe den dogmatischen Ernst ersetzt. So herrlich z. B. diejenige ist, welche er im Jahre 1518 für Franz I. von Frankreich malte (jetzt im Museum zu Paris), und von der wir im IV. Band, S. 179, eine Abbildung gebracht haben, so trägt sie doch überwiegend den Character eines wunderbar heitern und lieblichen Werkes, dessen Motiv der Künstler weniger desshalb aufnahm, weil ihn ein frommer Glaube dazu drängte, als vielmehr weil es ihm die schönste Gelegenheit bot, einen an sich poetischen Gedanken in anmuthsvollen Linien und Formen so auszusprechen, dass er das Herz und das Auge zugleich erfreue. — Ist es bei Raphael die Poesie des Schönen und Anmuthigen, welche an die Stelle des ergreifenden Glaubensernstes tritt, so ist es bei Dürer das naive Hineinleben in die Umständlichkeit, das bei mancher äusserlichen Unwahrscheinlichkeit uns dennoch eine poetische Ueberzeugung von dem Leben der heil. Familie beibringt; ja wirklich rührend wirkt nicht selten die bürgerlich häusliche Vertrautheit, mit welcher der geistvoll dichtende Künstler seine heiligen, gläubig ausgeschmückten Legenden von der Geburt Christi, von der Flucht nach Aegypten, von dem Aufenthalte der heil. Familie in Aegypten etc. erzählt. (S. den Künstlerart.) — In derberer, kräftig-sinnlicher Weise verirdischt sich die heil. Familie bei Rubens. Die Knaben Jesus und Johannes erscheinen als spielende, blühende und wohlgenährte Jungen von meist lebensfrohem Ausdrucke. Ueberhaupt spricht aus der ganzen Familie ein körperlich gesundes Geschlecht, dem mehr Herzensgüte als ungewöhnliche Askese eigen ist. Eine seiner schönsten ist die, von der der Guhl'sche Atlas zur Kugler'schen Kunstgeschichte (Taf. 95) eine Abbildung nach dem Kupferstich von S. A. Bolswert bringt. Der Christusknabe steht auf dem Schoosse der Maria, die ihn eben aus der Wiege genommen zu haben scheint und sinnend vor sich hinschaut, während der Knabe die rechte Hand liebkosend über ihre Schulter und die linke an ihre Brust legt. Die zur Seite stehende h. Elisabeth umfasst beide mit dem Ausdrucke inniger Zugethanheit. Vortrefflich ist der ernste characteristische Kopf des sich auf die Lehne des Stuhls stützenden Joseph's. Ein fast idyllischer Friede umweht die Gruppe. — Eine tiefere Inspiration und heiligere Empfidung liegt in mehreren der heil. Familien Murillo's. Wenn sie auch in der äussern Anordnung und in der gewöhnlichen Formbildung mehr noch als die von Rubens der naturalistischen Auffassung angehören, ja selbst in linearischer Hinsicht weniger grossartig sind, so spricht doch aus ihnen meist eine hohe Andacht und eine innige Frömmigkeit. Im Louvre befindet sich eine seiner schönsten. Das Christuskind steht auf dem Schoosse der Mutter und empfängt vom kleinen Johannes ein Rohrkreuz; nebenan steht Elisabeth. Wie genrehaft sich dieser übrigens so tief empfindende Künstler das Scenische dachte, zeigt z. B. dessen im Madrider Museum aufbewahrte heil. Familie, in der Maria an der Garnwinde sitzt, während der h. Joseph und der Christusknabe mit einem Hündchen spielen, gegen welches der letztere ein Vögelchen schützt, das er

in dem rechten Händchen emporhält. Eine andere heil. Familie desselben, in der Bildersammlung des Sir Th. Baring zu London, stellt den h. Joseph an der Hobelbank dar, in der Luft drei Engel. — Sehr edel in den Characteren und von wunderbarem Reize in der Färbung ist dessen heil. Familie in der Gemäldesammlung zu Leight-Court, halbe Figuren in Lebensgrösse. — Den am meisten historischen und grossartigsten Character tragen die heil. Familien Leonardo da Vinci's. In mehrfacher Wiederholung kommt ein derartiges Bild desselben vor (dessen Original sich in England befinden soll), darin Maria das Christuskind zur Rechten auf ihrem Schoosse hält und den mit gefaltenen Händen hinknieenden kleinen Johannes umfasst, der von Christus freundlich und segnend geliebkost wird. Rechts im Hintergrunde steht Joseph mit übereinandergeschlagenen Armen und dem Ausdrucke der Freude, links Zacharias. — Berühmter noch ist dessen Carton der heil. Familie (aus dem J. 1499) in der königl. Akademie zu London, höchst sauber in schwarzer Kreide ausgeführt: Maria mit dem Jesusknaben, der kleine Johannes und die heil. Anna. „Hier ist die Anmuth des Knaben, der holde Ernst der Grossmutter, vor allem aber die süsse Bescheidenheit in dem Kopfe der Maria bewunderungswürdig ausgedrückt." Ferner die unter dem Namen „*Vierge aux rochers*" bekannte, im Louvre befindliche heil. Familie, sogenannt weil eine romantische Felsenschlucht die heilige Scene umschliesst. (Vergl. den Künstlerart.) Schwächer in der Composition ist dessen sog. *Vierge aux balances*, in welchem Bilde der Erzengel Michael dem Christuskinde die Wage des Weltgerichtes darreicht. Man schreibt die Ausführung dem Marco d'Oggione zu. — Seiner sonst so tiefernsten Auffassungsweise dieses Gegenstandes entpricht ein ihm ohne Zweifel mit Unrecht zugeschriebenes Bild im Louvre nicht, in welchem die h. Jungfrau auf dem Schoosse der h. Anna sitzt; auch die Köpfe darin sind von minderem Adel.

Characteristisch für die Auffassung des Verhältnisses des h. Joseph zur Maria ist, dass derselbe durch das ganze Mittelalter vorherrschend als alter, meist kahlköpfiger Mann dargestellt wird, während Maria an jugendlicher Schönheit zunimmt. Doch schon Raphael gab ihm ein kräftigeres Aussehen, z. B. in der *Sposalizio**) und in der herrlichen heil. Familie von Loretto, von welcher letztern das Original verschwunden, die aber in zahlreichen alten Copien noch erhalten ist und von denen sich eine zu Loretto in der Sakristei der Kathedralkirche befindet; andere im Louvre, in den Studj zu Neapel, in der Sammlung des Prinzen von Salerno, in der Miles'schen zu Leight-Court u. a. a. O. Maria hebt, in selige Andacht versunken, den Schleier von dem erwachenden Christuskinde, das seine Händchen zu ihr emporstreckt. Ueber ihre Schulter sieht Joseph, ein kräftiger Mann, dessen Gesicht fast faltenlos und dessen Kopfhaar dicht und dunkelbraun. — In neuerer Zeit stellen die sogen. Nazarener den h. Joseph auch vielfach im kräftigsten Mannesalter dar, geben ihm aber eine fast weibliche Milde des Ausdrucks. — Als eine Lieblingsscene kommt schon früh die Flucht nach Aegyten vor und erscheint später in vielfachen Variationen bald zu Wasser, bald zu Lande, bald im Walde, bald im Gebirge, bald in Momenten des Ausruhens, bald des Weiterziehens, öfter in Begleitung von zahlreichen Engeln. (Vergl. den Art. „heil. Jungfrau.")

Nachfolgende Aufzählung von Darstellungen der heil. Familie findet Ergänzung in den Künstlerartikeln und denen der betreffenden Kunstepochen.

Heilige Familie von Simone di Martino, einem Zeitgenossen Giotto's, in der Liverpool-Institution zu Liverpool: Maria und Joseph machen dem Christusknaben Vorwürfe, dass er sie verliess. Die Gestalten von innigstem, rührendstem Ausdrucke; besonders schön der Kopf des Joseph. Es trägt die Jahreszahl 1342.

Von d'Avanzo in der St. Georgenkapelle zu Padua eine Flucht nach Aegypten (1377), in welcher das lächelnde Antlitz der Madonna, zu der das Kind fröhlich emporsieht, von wunderbarem Zauber ist. Mehrere Nebenfiguren begleiten die Fliehenden.

Heilige Familie von Veit Stoss (geb. 1438 oder nach And. 1447, gest. 1542), ein köstliches Schnitzwerk, Altarschrein in der gothischen Stadtkirche zu Schwabach; die h. Anna empfängt von der Maria das Jesuskind, dabei Joseph und Joachim; auf dem Innern der Altarflügel andere der Familie Christi beigegebene Heilige; die Köpfe fein und fleissig ausgeführt.

Von Francesco Raibolini, gen. Francesco Francia (geb. um 1450, gest. 1517), mehrere kleinere heil. Familienbilder, meist von halben Figuren. Von

*) In der berühmten „Vermählung der Maria" des Bernardino Luini (Schüler L. da Vinci's), etwa um 1525 gemalt, Freskobild zu Saronna (gest. von C. Rampoldi), erscheint Joseph noch jünger, etwa als Dreissiger, mit langem lockigen Haar und Christus ähnlicher Gesichtsbildung.

ihm auf der Dresdener Galerie: Maria mit dem Kinde, das einen Vogel in den Händen hält; daneben der kleine Johannes. (S. unsere Abbildung und vergl. Art. „Italienische Kunst.")



Heilige Familie von F. Raibolini, genannt Francia.
(In der Galerie zu Dresden.)

Von Quintin Messys (1450—1529) in der Löwener Kathedrale eine grosse heil. Familie in edlem Styl. — Von ihm eine heil. Familie in einer Landschaft, gest. von C. de Pas (auch Passe geschrieben).

Ueber Albrecht Dürer's (1471—1528) derartige Compositionen bringt bereits der Künstlerart. Ausführliches. Dort ist auch, S. 207 des III. Bandes, eine heil. Familie desselben abbildlich gegeben. Wir verweisen hier noch auf einige von Marc-Anton (Marcantonio Raimondi) ihm nachgestochene Stiche; als: die heil.

Jungfrau mit den Engeln. Sie säugt das Kind auf einer Rasenbank, hinter ihr Joseph mit zwei Engeln; links zwei andere Engel; Gottvater und der h. Geist obenüber. Nach dem Holzschnitte; rechts unten das Täfelchen mit Dürer's Monogramm. H. 7 Z. 10 L., Br. 5 Z. 3 L. — Die heil. Familie mit dem Schmetterling. Maria auf einer Rasenbank, Joseph rechts schlafend. Obenüber in einer Glorie Gottvater und der h. Geist. Landschaftlicher Hintergrund; links unten ein Schmetterling; in der Mitte Dürer's Zeichen. Nach dem Kupferstich von der Gegenseite copirt. H. 8 Z. 5 L., Br. 6 Z. 10 L. — Die heil. Familie im Zimmer. Maria hält das auf einem Kissen stehende Kind; links reicht einer von zwei Engeln demselben zwei Vögel; Joseph steht mit entblösstem Haupte. Ueber dem Bogen in beiden Winkeln Adam und Eva. Nach dem Holzschnitt. H. 8 Z., Br. 5 Z. 7 L.

Von Michelangelo Buonarotti (1474—1563) in der Tribune der Uffizien zu Florenz eine heil. Familie, vielleicht das einzige unzweifelhaft ächte Staffeleibild desselben, indess wenig anziehend in der Composition und manierirt in der Farbe. Die knieende Maria hebt in schwieriger Stellung das Kind vom Schoosse des hinter ihr sitzenden Joseph; im Hintergrunde fünf nackte männliche Figuren. — Alsdann eine nach seiner Composition von seinen Schülern mehrmals gemalte heil. Familie von grosser linearischer Schönheit. Das Kind schläft mit herabhängenden Armen auf dem Schoosse der Mutter. Zu den Seiten, sich über die Lehne der Bank biegend, Joseph und Johannes. Schweigend und in Nachdenken versunken über das göttliche Wesen des Kindes, beobachten sie den Schlaf desselben.

Von Raphael Santi (1483—1520) eine Ruhe in Aegypten in der Wiener Galerie. Maria mit beiden Knieen auf der Erde knieend, neigt das Jesuskind zu dem kleinen Johannes hinab, den der h. Joseph am Arme in die Höhe hebt, während er rückwärts den Esel am Zaume hält. (Hauptstich von Jos. Steinmüller.) — Ebend. die sogen. „Jungfrau im Grünnen.“ Maria unterstützt das stehende Christuskind mit beiden Händen; der knieende kleine Johannes reicht demselben ein Rohrkreuz dar; anmuthige landschaftliche Umgebung. — Im Berliner Museum: Maria hält das Christuskind auf dem Schoose, welches den kleinen Johannes segnet; landschaftlicher Hintergrund. — Die heil. Familie mit der Fächerpalme, im Besitze des Lord Francis Egerton zu London (Bridgewater-Galerie). Rundbild. Maria sitzt unter einer Fächerpalme, das Kind auf dem Schoosse, dem der h. Joseph knieend Blumen darreicht; letztere wahrscheinlich von anderer Hand nachgemalt. Das Bild ist überhaupt in bedauerlichem Zustand. — In der Tribune der Uffizien zu Florenz die Madonna del Cardenio, nach dem Stieglitz so benannt, den der kleine Johannes dem Christkinde darreicht. Maria von reinster Schönheit, im Ausdruck seligen Frieden; das Christkind etwas steif und pretiös. — „*La belle jardinière*“ im Pariser Museum, aus der Zeit seines spätern Aufenthalts in Florenz. In einem Garten, zwischen blühenden Kräutern, sitzt Maria, vor sich den stehenden Christusknaben, dem Johannes zur Seite kniet. Liebevollste Anmuth und Unschuld. Das Bild hat sehr gelitten und ist mehrfach übermalt. — Eine grössere Darstellung der heil. Familie in der Pinakothek zu München, etwa aus der mittleren Zeit seiner florentinischen Periode; die Gruppe von strenger Pyramidenform; Joseph bildet die Spitze derselben; Maria knieend, vorübergewandt; zur Seite Elisabeth mit dem kleinen Johannes. — In der Galerie der Eremitage zu Petersburg eine andere heil. Familie. — Die Madonna aus dem Hause Aldobrandini, jetzt im Besitz des Lord Garwagh zu London. Maria sitzt auf einer Bank; das Christkind bietet dem kleinen Johannes eine Nelke; höchst zart und lieblieh. — Madonna des Herzogs von Alba, jetzt in der Eremitage zu Petersburg (früher in der W. G. Coesvelt'schen Sammlung zu London). Maria hält ein Buch in der Hand, das Kind auf ihrem Schoosse; Johannes überreicht demselben knieend ein Kreuz; Maria schaut mit tiefem Ernst auf das Spiel der Kinder. Das Bild ist sehr wohl erhalten. — Im Louvre: *la vierge au diadême*, auch *la vierge au linge* genannt. Maria hebt den Schleier von dem schlafenden Kinde, um es dem knieenden Johannes zu zeigen; reicher landschaftlicher Hintergrund. Diese Composition kommt mehrmals vor. — Madonna von Loretto, s. oben. — Madonna della sedia, im Palast Pitti zu Florenz, s. den Künstlerart. — Madonna del passeggio, in der Bridgewater-Galerie zu London. Maria lustwandelt in einer Landschaft; Johannes ist im Begriff, den Jesusknaben zu küssen. Wiederholungen dieses Bildes im Museum zu Neapel u. a. a. O. — Im Museum zu Madrid die sogen. „Perle“, die grossartigste derartige Composition Raphael's, zwischen 1516 und 1518 gemalt. — Als Philipp IV. von Spanien dies Bild, das er aus der Galerie Karl's I. von England ankaufen liess, erblickte, soll er ausgerufen haben: „dies ist meine Perle!“ Daher der Name. Johannes bringt im aufgeschürzten Felle dem Jesusknaben Früchte; Maria

hält denselben mit der Rechten und legt die Linke über die Schulter der h. Anna; fern im Hintergrund ist Joseph beschäftigt. Wunderbare Schönheit in der linearischen Abrundung der Gruppe; vollkommene Harmonie. — Im Museum zu Paris ein kleines Bild der h. Familie; das Christkind steht auf der Wiege und liebkost den kleinen Johannes; ausgeführt von Giulio Romano oder Garofalo. — Im Museum zu Neapel die sogen. „Madonna col divino amore“; das Kind sitzt auf dem Schoosse der Mutter und segnet den Johannes, während Elisabeth dessen Aermchen unterstützt. — Im Museum zu Madrid die *Vierge au lézard* (Madonna della lucertola, nach der auf dem Bilde befindlichen Eidechse); Johannes hält dem ihm zugewandten Christkinde einen Pergamentstreifen entgegen, darauf die Worte: *Ecce agnus Dei;* Joseph füllt die Gruppe. — Eine Ruhe in Aegypten in der Wiener Galerie; Johannes bringt Früchte, Joseph, (der den Esel führt) ist im Begriff ihn emporzuheben; das Christkind vorzüglich schön; übrigens wohl nur nach einem Entwurf Raphael's gemalt. — Im Museum zu Paris die grosse heil. Familie, welche er im J. 1518 für Franz I. von Frankreich malte; mit der höchsten technischen Meisterschaft vollendet und voll freien poetischen Aufschwungs. Der Jesusknabe springt aus der Wiege der niederknieenden Mutter entgegen; Johannes, von der Mutter Elisabeth im Schoosse gehalten, faltet anbetend die Hände; ein Engel streut mit graziös erhobenen Armen auf Maria und den Knaben Blumen, ein anderer (von etwas äusserlicher Auffassung) kreuzt die Arme; Joseph, den Kopf auf die Hand gestützt, schaut gedankenvoll zu. — Der Saum des Kleides der Maria trägt die Inschrift: „*Raphael Urbinas pingebat MDXVIII.*“ Das Bild war ursprünglich auf Holz gemalt, ist aber jetzt auf Leinwand übertragen. H. 6 F. 5 Z., Br. 4 F. 3 Z.

Von Giulio Romano (1492—1546): heil. Familie, bekannt als „Madonna della Scodella“, in der Dresdener Galerie.

Heilige Familie von Andrea del Sarto (1488—1530) in der Lunette des Kreuzganges zum Kloster SS. Annunziata zu Florenz. Einfache Composition; der sitzende Joseph lehnt sich an einen Sack (daher auch *Madonna del Sacco* genannt). Edle grossartige Formen, voll schöner Ruhe; Gewandung meisterhaft. — Vermählung der h. Catharina in der Dresdener Galerie. Ausgezeichnetes Bild. Maria sitzt auf einem Throne unter einem Baldachin, dessen Vorhänge zwei Engel emporheben. Links kniet die h. Catharina, ihr gegenüber Margaretha mit dem Drachen, vor welchem Johannes das Lamm verbirgt. Harmonische, kräftige Färbung; die Uebergänge äusserst sanft. Nur in gewisser weiterer Beziehung unter die h. Familienbilder zu zählen. — Dort (nach Hübner's Katalog nur angeblich) von ihm eine Maria, welche im Begriff ist, das Kind in einen Wagen zu setzen, den Joseph herbeibringt; zur Seite Elisabeth. Es trägt die Inschrift: *Andres Sart.* — In der Nationalgalerie zu London eine h. Familie aus der Sammlung Aldobrandini; schwer im Ton. — In der Stafford-Galerie daselbst eine heil. Familie, welche für eine Wiederholung des verschwundenen Freskobildes im Tabernakel vor dem Thore Pitti bei Florenz gehalten wird. — Auch von ihm in der Leight-Court'schen Sammlung eine Maria mit dem Kinde und Johannes. — Andere in der Galerie des Palazzo Pitti, in der Akademie zu Florenz, im Hause Brignola zu Genua, zu Madrid, in der Pinakothek zu München, im Louvre, in der Galerie Barberini zu Rom, in der k. k. Galerie zu Wien u. a. a. O.

Von Gaudenzio Ferrari (1484—1549) in der Kirche S. Maria di Loretto, unweit von Varallo in Piemont, eine heil. Familie; Maria und Joseph beten das von einem Engel zum Theil gehaltene, zum Theil auf einem Kissen an der Erde liegende Christuskind an; zur Seite Ochs und Esel; im Hintergrunde ein musicirender Engel. Freskengemälde; wohlgerundete Gruppirung, helles, freundliches Colorit; wahrscheinlich zwischen 1527 und 29 gemalt. Eine Abbild. bringt der Guhl'sche Atlas zur Kugl. Kunstgesch. T. 79 *A*.

Von Joachim Patenier (geb. um 1490, 1515 Mitglied der Akademie zu Antwerpen) in der Münchener Pinakothek eine schöne Flucht nach Aegyten; wahrscheinlich aus der Boisserée'schen Sammlung herrührend. Kräftig in der Wirkung und in der Anordnung eine gewisse Grösse. — In der k. k. Wiener Galerie eine Ruhe auf der Flucht. — Eine solche auch im Museum zu Berlin; reiche Landschaft, darin eine Stadt am Meer, abenteuerliche Felsbildung, eine in einer Bergschlucht gelegene Burg, viele andere Gebäude, Bauwerk, Wiesen etc.; Maria im Vordergrunde unter einem Baume, auf dem Schoosse das Kind, neben ihr der Reisesack, ein Korb und ein Feuer, über welchem eine Pfanne mit Brei; rechts Joseph mit dem Esel, links in einem Dörfchen der Bethlehemitische Kindermord.

Ruhe auf der Flucht von Antonio Allegri, gen. Correggio (1494—1534), in der Tribune der Uffizien zu Florenz, Frühwerk desselben; Joseph bricht dem

Kinde einen Palmzweig ab, zur Seite kniet der h. Franziscus. — Hieher dürfte auch dessen mehrmals vorkommende Darstellung der Vermählung der h. Catharina mit dem Christuskinde gehören. Das vorzüglichste Bild dieser Art befindet sich im Louvre. Der auf dem Schoosse der Maria sitzende Jesusknabe vermählt sich (zufolge einer Vision) in Gegenwart des h. Sebastian mit der Catharina von Alexandrien durch den Ring. Die h. Mutter ist bemüht das fromme Spiel sorgsam zu unterstützen. Ein zartes höchst anmuthiges Bild von wunderbarer Farbenharmonie. In der Madonna und der jugendlichen Catharina pulsirt das wonnevollste Leben. Aehnliche Darstellungen mit geringen Abänderungen in den Studj zu Neapel, zu Petersburg, zu Rom in der Sammlung des Capitols, zu London in der König Carl's I. — Eine Ruhe auf der Flucht, *la Zingarella* (die Zigeunerin) genannt nach dem Kopfbunde der Maria, in Neapel; schöner inniger Ausdruck in der Madonna; obenüber reizende Engel. — In der Galerie von Parma die Madonna della Scodella, eine Ruhe auf der Flucht zeigend, nach der Schale benannt, die Maria in der Hand hält, während Joseph Datteln vom Baume pflückt. — In der Nationalgalerie zu London eine heil. Familie, genannt *la vierge panier;* landschaftliche Umgebung; Joseph im Hintergrunde mit Tischlerarbeit beschäftigt. Ueberaus lieblich, nur Maria im Ausdruck etwas geziert.

Von Johann Mabuse (blühte von 1496 bis 1532) eine heil. Familie in der St. Moritz-Kapelle zu Nürnberg. Der h. Joseph droht — mit einer etwas komischen Handbewegung — dem Christkinde einen Apfel wegnehmen zu wollen, den Maria ihm hinhält. Ueber dem Haupte der Mutter hält ein kleiner schwebender Engel eine Krone.

Ruhe auf der Flucht von Jan van Schoreel (1495—1562) in der Münchener Pinakothek.

Von Hans Holbein dem Jüngern (1498—1554) in der städtischen Galerie zu Augsburg: Maria und Anna lehren das Christkind gehen; dasselbe steht zwischen beiden, von beiden an den Händchen gehalten, auf der Sitzbank. Der Knabe sucht mit Sicherheit und Festigkeit aufzutreten, wahrend Maria und Anna demuthsvoll niederblicken. Förster bringt in seiner Gesch. d. deutsch. Kunst, S. 225, eine saubere Abbild. dieses interessanten Bildes. Es trägt die Unterschrift: Hans Holbein 1512, ist mithin eins der frühesten Werke desselben.

Ruhe auf der Flucht, anziehendes Bild von Paris Bordone (1500—1570), im Palast Pitti zu Florenz.

Eine schöne heil. Familie mit einem das Kind anbetenden jungen Hirten von Jacopo Palma Vecchio (geb. 1510?), im Louvre.

Heilige Familie mit dem kleinen Johannes, der über der Wiege das Christuskind küsst, von Adrea Schiavone (geb. 1522, gest. 1582), in der Brüsseler Galerie — Aehnliches Bild in der Wiener Galerie. — Dort auch eine heil. Familie, in der Elisabeth das Kind küsst. — In der Dresdener Galerie Maria mit dem Kinde, das den kleinen Johannes umarmt.

Von Paolo Caliari, gen. Paolo Veronese (1528—1588), in S. Francesco della Vigna ein Altarbild, welches oben auf einer Terrasse die heil. Familie und unten den S. Antonius nebst einem Schwein, daneben eine h. Märtyrin, darstellt. — Im Louvre von demselben: Joseph empfiehlt dem auf dem Schoosse der Maria sitzenden Christuskinde eine Benedictinernonne, welche im Begriff ist, die von der Magdalena emporgehobene Hand zu küssen; dabei Elisabeth; also nur im weiten Sinne eine heil. Familie. — In der Münchener Pinakothek ein Fluchtbild desselben mit Früchte sammelnden Engeln.

Von Federigo Baroccio (1528—1612) eine heil. Familie im Zimmer; Johannes hält einen Vogel, nach welchem eine Katze langt; gest. von Nic. Lauwers.

Ruhe auf der Flucht von Lodovico Carracci (1555—1619) in der Dresdener Galerie.

Heilige Familie von Annibale Carracci (1560—1609) im Berliner Museum; Maria hält das stehende Kind, das sich gegen den dasselbe liebkosenden Joseph wendet. — Eine durch klaren und zarten Ton ausgezeichnete h. Familie Annibal's in der Wilkins'schen Sammlung zu London; erinnert an Correggio. — Eine Ruhe auf der Flucht, in Staffordhouse; sehr ansprechende Composition; Engel verehren das schlafende Kind, andere streuen Blumen, befinden sich auf den Bäumen; fein und mild gefühlt und röthlich im Fleischton, daher Waagen es dem Lodovico Carracci zuschreiben möchte. — Im Louvre eine heil. Familie, „*Le Silence*" benannt; Maria bedeutet dem kleinen Johannes, den Schlaf des Christuskindes nicht zu stören. Ein liebliches, sehr ausgeführtes Bild, erinnert durch seine weichen Formen an Correggio. Die Maria indess erhebt sich nicht über eine gewöhnliche hübsche Frau.

Flucht nach Aegypten von Ludovico Cardi da Cigoli (1559—1613), im Louvre.

Von Guido Reni (1575 1642) im Louvre eine Ruhe auf der Flucht mit blumenstreuenden Engeln; kräftig in den Schatten, doch im Ganzen von kalter Färbung. — Eine Flucht nach Aegypten (aus der erstern Zeit des Künstlers) in der Sammlung Lichtenstein zu Wien. — Noch eine solche (gestochen von F. Poilly, N. Bylly, S. Bernhard etc.), in welcher Maria das eingewickelte schlafende Kind trägt und ein Engel mit einer Blume in der Hand vorausgeht.

Flucht nach Aegypten von Hippolito Scarsella, einem der bessern Schüler Guido Reni's (gest. 1620), in der Dresdener Galerie.

Flucht nach Aegypten von Simone Cantarini, ebenfalls Schüler Guido's, im Palast Durazzo zu Genua; von demselben eine heil. Familie im Louvre, letztere von warmer klarer Farbe und hübscher Landschaft.

Flucht nach Aegypten mit düsterer Landschaft, in der vorn am Wege zwei ermordete Kinder liegen, von Domenico Feti (geb. zu Rom 1589, gest. zu Venedig 1624).

Einkehr auf der Flucht, Freskogemälde von Giovanni di S. Giovanni, gen. Manozzi († 1636), in der Akademie zu Florenz; gestochen von C. C. C. Lasinio.

Ruhe auf der Flucht von Bartolomeo Schidone (1560—1615) in der Pinakothek zu München; von demselben eine heilige Familie in der Augsburger Galerie: Maria mit dem Kinde, Johannes und Joseph, in überlebensgrossen Figuren; auch in der Dresdener Galerie von ihm eine Ruhe auf der Flucht.

Flucht zur See nach Aegypten, Gemälde aus der Venezianischen Schule, in S. Maria del Vado zu Ferrara.

Von Heinrich de Clerk (blühte um 1600) im Brüsseler Museum eine heil. Familie von gutem, natürlichem Ausdruck.

Von P. P. Rubens (1577—1640) die Familie der h. Anna, im Museum zu Antwerpen; Maria steht als Kind bei der h. Anna, links Joachim, oben zwei Engel. — Flucht nach Aegypten im Louvre; Nachtstück. Ein Engel führt den Esel, während ein anderer mit der Fackel leuchtet, — links Joseph — der Mond spiegelt sich in einem Wasser — in der Ferne Hirten am Feuer. Die nächtliche Stimmung und der klare, silberne Ton des Ganzen sind vortrefflich und bilden mit dem warmen goldenen Ton der Gruppe einen schlagenden Gegensatz. Die Ausführung sorgfältig. — Rückkehr aus Aegypten in der Sammlung des Herzogs von Marlborough zu Blenheim; Joseph führt den Esel, Maria trägt einen Hut. Nach Waagen vielleicht kurz vor der berühmten Kreuzabnahme in Antwerpen gemalt. Gestochen von Vorstermann. Eine Wiederholung desselben mit lebensgrossen Figuren in der Galerie zu Holkham. — Eine andere Rückkehr in der Cathedrale zu Antwerpen; Maria und Joseph leiten das Kind bei der Hand. — Heil. Familie unter einem Apfelbaume sitzend; rechts führt Elisabeth den kleinen Johannes herbei, welchem Zacharias einen Zweig mit zwei Aepfeln reicht; in der Galerie zu Wien. — Eine heil. Familie in der Galerie zu Turin, gest. von Ferreri. — In dem Palaste zu Madrid: Maria mit dem schlafenden Kinde auf dem Schoosse in landschaftlicher Umgebung, dabei zwei Frauen und drei Kinder mit einem Lamm — in der Rosenumlaubung wiegen sich Engel — Joseph lehnt sinnend an einen Baumstamm. — Eine lebensgrosse heil. Familie mit Johannes, Joseph, Elisabeth und Engeln in der Sammlung des Staffordhous; glühender Goldton. — Maria, den Knaben stehend zur Seite, links Joseph und an dem Säulenfuss eines Gebäudes ein Papagey; unter dem Namen der *Vierge au perroquet* bekannt, von Rubens der Gesellschaft des heil. Lucas zu Antwerpen geschenkt. — Johannes und Jesus liebkosen sich in der Wiege; der Jesusknabe scheint eben aufgewacht zu sein — Maria umfasst beide — hinter ihr Joseph, ein ältlicher aber kräftiger Mann; Elisabeth zur Seite mit gefaltenen Händen; gest. von Vorstermann, später von C. Mogalli.

Mehrere durch Stiche bekannte Darstellungen der heil. Familie nach Gemälden von Simon Vouet (1582—1641), meist gestochen von M. Dorigny, P. Daret, P. de Jode, Besson etc. Der Guhl'sche Atlas zur Kugl. Kunstgesch. bringt T. 98 eine Abbild. eines seiner bedeutendsten heil. Familienbilder; dem nackten Jesusknaben ist der kleine Johannes im Begriff den Fuss zu küssen.

Heilige Familie von Alessandro Varotari, gen. il Padovanino (1590—1650), im Kab. Boschi zu Bologna; das Christuskind reicht dem Joseph Blumen, links Johannes. Gest. von Rosaspina.

Von Anton van Dyck (1599—1641) in der Eremitage zu St. Petersburg (früher in der Gemäldesammlung Carls I. von England): Maria mit dem Kinde und Joseph sehen dem Tanze einer Schaar von Engeln zu. — Dasselbe Bild nochmals in der Sammlung des Lord Ashburton (Alex. Baring) in London, früher in der Sammlung des Fürsten Talleyrand (die tanzenden Engel allein befinden sich im Mu-

seum zu Berlin). Waagen nennt dasselbe eines der gefälligsten und ausgeführtesten Bilder des Meisters (Kunstw. und Künstl. in England, II. 85.) — In der Dresdener Galerie eine heil. Familie. Maria hält das Kind auf dem Schoosse, welches den h. Joseph liebkoset (Kniestück).

Von Nic. Poussin (1594–1665) eine heil. Familie, welche auf einem Kahn über den Fluss setzen will, in der Lichtenstein'schen Sammlung. — Eine Flucht nach Aegypten, in der Engel dem Kinde Speise reichen, gest. 1818 von Antonio Profetti. — In Devonshirehouse eine heil. Familie mit vielen Engeln in schöner Landschaft; der Ausdruck in den Köpfen unbedeutend, etc.

Ruhe auf der Flucht von Jacques Stella (geb. zu Lyon 1590, gest. 1657): Joseph hält auf seinem Schoosse das Kind, dem ein knieender Engel einen Korb mit Früchten hinhält. Gestochen von Claudine Stella.

Mehrere Fluchtbilder von Sebastien Bourdon (1616—1671), Nachahmer von N. Poussin, im Louvre.

Unter den radirten Blättern von Claude Gelée, gen. Claude Lorrain (1600—1678), eine Flucht nach Aegypten, mit Claudio bezeichnet. Höhe 3 Zoll 9 L., Breite 6 Zoll 3 L. — Ein anderes Fluchtbild desselben, gest. von Daniel Lerpinière 1783, qu. Fol.

Heilige Familie von Pierre Mignard (1610—1695), sehr schön gestochen von Ant. Massov.

In der Wiener Galerie von Johann van Baalen (geb. 1611) eine heil. Familie, in der die bei einem prächtigen Gebäude unter einer Laube sitzende Maria das schlafende Kind auf dem Schoosse hält; zwei Engel umschweben die Gruppe; vor ihr der kleine Johannes mit dem Lamme und zwei andern Kindern; hinter ihr der heil. Georg mit einer Fahne nebst zwei h. Frauen. Joseph schläft unter einem Baume.

Bartol. Esteban Murillo (1618—1682): heil. Familie mit Joseph an der Hobelbank, obenüber drei Engel; sehr anziehendes Cabinetsbild in der Sammlung des Sir Thomas Baring zu London. — In dem Museo del Prado zu Madrid eine heil. Familie, welche die Spanier *la sacra familia del perito* nennen; besonders das Christuskind sehr schön. — In der Eremitage zu St. Petersburg vier vortreffliche Bilder dieser Gattung. — Auch in der Galerie des Fürsten Esterhazy in Wien ein solches. — Murillo sucht in der Darstellung des h. Joseph die wirkliche väterliche Liebe auszudrücken, während andere Künstler in ihm nur den entfernter stehenden Pflegevater und Beschützer andeuten.

Von Filippo Lauri (geb. 1623, gest. 1694) in der Wiener Galerie: Maria und Joseph sind eben über einen Fluss gefahren und Engel streuen Blumen auf ihren Weg.

Von Pietro Francesco Mola (geb. 1621 od. 1612, gest. 1668) im Louvre eine Ruhe auf der Flucht, warm und saftig in der Farbe; andere Fluchtbilder desselben zu Wien und Petersburg. Nach ihm mehrere Stiche dieses Gegenstandes von E. Jeaurat, J. Mathieu u. a. Auch von ihm eine eigenhändige geistreiche Radirung einer solchen Composition, welche Bartsch Peint. grav. XIX. 202 ff. 8 beschreibt. Maria mit dem Kinde am Boden sitzend, vor ihr zwei Engel, Joseph hockt an einer Mauer mit einem Buche; im Grunde links ein Engel mit dem Esel beschäftigt, obenüber zwei andere Engel mit einem Blumenkorbe.

Von Raph. Mengs (1728—1779) eine grosse heil. Familie im Berliner Museum. Maria hält das mit einem Hemdchen bekleidete Kind, das sich an sie schmiegt, auf dem Schoosse, rechts liest Joseph in einem Buche; Hintergrund dunkel.

Heilige Familie von Josua Reynolds (1723—1792) in der Nationalgalerie in London. Maria kniet neben dem sitzenden Joseph auf der Erde und hält in ihren Armen den Christusknaben, dem gegenüber der kleine Johannes, ein Rohrkreuz haltend, steht. Im Allgemeinen angenehm angeordnet, übrigens unbedeutend; hier nur erwähnt, weil der Künstler zu denjenigen gehört, die den Uebergang zur modernen englischen Kunst vorbereiten. (Abbild. im Guhl'schen Atlas.)

Heilige Familie von Eberhard Wächter (geb. 1762, gest. 1852 in Stuttgart); schöne Composition; Maria betet das Kind an; bekannt durch das leicht und zart radirte Blatt von Karl Heinrich Stahl.

Von Carl Russ (geb. 1779 zu Wien, gest. daselbst 1843) eine heil. Familie in häuslicher Beschäftigung. Joseph lehrt den Knaben Jesus lesen — Maria füttert die Tauben — Elisabeth tritt mit dem kleinen Johannes ins Zimmer. Von ihm selbst gestochen 1809, gr. qu. Fol.

Unter den modernen religiösen Malern kommt verhältnissmässig die Darstellung der heiligen Familie nicht so häufig vor. Das streng kirchliche Streben derselben

neigt sich vorzugsweise den wirklich historischen Momenten des neuen Testaments und solchen Legenden zu, denen sie eine kirchlich-historische Bedeutung beilegen. Die Motive, welche viele der ältern Maler, besonders die des XVII. Jahrh., zur Darstellung von heil. Familien bewogen, nämlich die Poesie des Gegenstandes, die Gelegenheit zu anmuthsvoller Gruppirung, die der malerischen Lösung so günstige Abgeschlossenheit der Aufgabe, sind für die meisten von ihnen von geringerer Bedeutung. Von allen hat wohl Overbeck diesen Gegenstand, vorzugsweise in Zeichnungen zum Zwecke der Nachbildung, am häufigsten, und zwar meist in innig naiver Weise behandelt. Weitern Nachweis liefern die betreffenden Künstlerartikel. *L. C.*

Heiligegrabkirchen sind eine besondere Art von Capellen, die den Kreuzzügen ihre Entstehung verdanken. Bald bewahren dieselben nur eine andeutende Erinnerung an die heiligen Stellen zu Jerusalem, wie solche dem Gedächtniss des Wallfahrers, der sie daheim erbauen liess, verblieben war; bald enthalten sie mehr oder minder genaue Nachbildungen jener Orte auf Grund einer vorherigen Massaufnahme. Nicht selten kam es vor, dass man zu diesem Zweck einen Baumeister mit ins gelobte Land nahm. Wie sehr man in dieser Zeit geneigt war, die Leidensgeschichte des Heilandes *ad oculos* zu demonstriren, zeigen die öfter in solchen Capellen vorkommenden Versinnbildlichungen. So findet man dort z. B. mitunter das angeblich authentische Mass der Körpergrösse Christi aufbewahrt, auch wohl das Gemach dargestellt, in welchem die Hohenpriester über Christum Rath gepflogen, oder einen Kasten, der jenen vorstellen soll, in welchen Judas die 30 Silberlinge zurückgeworfen, oder den Riss im Tempelvorhange nachgeahmt u. dergl. m. Oertliche Nachrichten unter dem Art. „Kirchenbaukunst.“ *C.*

Heilige Jungfrau wird seit dem fünften Jahrhundert Maria, die Mutter Jesu, genannt, von welcher die Evangelisten erzählen, dass sie als Jungfrau zu Nazareth gewohnt habe und bereits mit einem Zimmermanne, Namens Joseph, verlobt gewesen sei, als ein Engel ihr die Botschaft gebracht habe, sie werde durch die Kraft des Höchsten überschattet werden und den Gottessohn gebären. Am ausführlichsten erhält der Evangelist Lucas dies erste und grösste aller christlichen Wunder, während Matthäus nur kurz berichtet, dass Maria zur Zeit der Verlobung mit Joseph vom heiligen Geiste schwanger geworden sei, wesshalb Joseph, ein frommer Mann, sie heimlich habe verlassen wollen. Da sei diesem ein Engel im Traume erschienen und habe ihm das heilige Geheimniss offenbart und ihn geheissen, dem Gottessohne den Namen Jesus zu geben, „denn er werde sein Volk selig machen von seinen Sünden.“ Demnächst erzählt Lucas ihren Besuch bei der Elisabeth. Das was sie auf den segnenden Gruss derselben erwidert, ist von allen ihren in den Evangelien enthaltenen Aeusserungen die bedeutendste. Sie bekennt sich selbst als die Auserwählte Gottes, der da grosse Dinge an ihr gethan habe. „Von nun an werden mich selig preisen alle Geschlechter“, sagt sie und spricht in Emphase von der Macht und Barmherzigkeit des Höchsten, der sich seines Knechtes Israel angenommen. Die Evangelisten Marcus und Johannes erwähnen dieser Ereignisse gar nicht. Die göttliche Abstammung Christi ergiebt sich bei ihnen aus des Heilandes eignen Worten, aus den Wundern desselben, aus seiner Auferstehung und den Hindeutungen der Propheten. Durch Matthäus und Lucas erfahren wir ferner aus dem Leben der Maria, dass sie mit ihrem angetrauten Manne Joseph zur Schätzung nach Bethlehem ging, wo sie Jesum gebar, den sie in eine Krippe legen musste, weil sie in der Herberge keinen andern Raum hatte. Als hieher die Hirten kamen und in dem Kinde den neugebornen Heiland anbeteten und erzählten, was ihnen die Engel auf dem Felde verkündet hatten, „bewahrte Maria diese Worte und erwägte sie in ihrem Herzen.“ Am Tage ihrer Reinigung brachte sie dann nach dem Gesetze Mosis das erstgeborne Knäblein dem Herrn dar im Tempel zu Jerusalem. Von ihrer Flucht nach Aegypten, wo sie bis zum Tode des Herodes blieb und dann nach Nazareth zurückkehrte, erzählt Matthäus. Bei Lucas lesen wir, wie sie ihren bereits zwölfjährigen Sohn, den sie bei der Heimkehr von dem Osterfeste verloren, bei den Lehrern im Tempel wiederfindet. Der liebevolle Vorwurf, den sie dem Zurückgebliebenen macht und die Art, wie sie seine Entgegnung: „Wusstet ihr denn nicht, dass ich in dem sein musste, was meines Vaters ist“, hinnimmt, deutet auf ein tiefes, ahnungsvolles Gemüth hin, das mit der mütterlichen Liebe die demüthige Ergebung der Magd des Herrn verbindet. Von Johannes (2, 1—13) erfahren wir, dass sie bei der Hochzeit zu Kana zugegen gewesen und dass sie nachher mit Jesus, dessen Brüdern und Jüngern nach Kapernaum gegangen sei. Die wenigen Worte, welche dies Evangelium von ihr bewahrt, zeugen gleichfalls von ihrer innigen, glaubensvollen Zuversicht auf die übernatürliche Macht ihres Sohnes. Alsdann wird sie nur noch einmal und zwar gegen das Ende der Leidensgeschichte (Joh. 19, 25—27) genannt. Sie befindet sich in Beglei-

tung von andern Frauen und dem Jünger Johannes am Fusse des Kreuzes. Ob auch ihr Mutterherz mehr leiden mag als selbst der Gekreuzigte, so verlässt sie doch in diesen schweren Stunden ihren verschmähten, eines schimpflichen Todes sterbenden Sohn und Heiland nicht. Von dieser Stunde an, in der Jesus die Worte sprach: „Weib, siehe das ist dein Sohn!“ und gegen Johannes: „Siehe, das ist deine Mutter!“ nahm dieser Jünger sie zu sich. Ob sie auch unter jenen Frauen gewesen, die nach dem Sabbath das Grab Christi besuchten, ist nicht ausdrücklich ausgesprochen. Endlich erwähnt ihrer noch die Apostelgeschichte (1, 14) als anwesend unter denjenigen, welche nach der Himmelfahrt Christi einmüthig bei einander blieben und auf die am Tage des Pfingstfestes der heilige Geist in Gestalt feuriger Zungen herabkam.

Soweit die heilige Schrift über die Mutter des Heilands. Die Legende ergänzt, dass sie noch elf Jahre nach der Himmelfahrt Christi gelebt habe, neunundfunfzig Jahre alt geworden sei und nach ihrem Tode mit Seele und Körper wunderbarer Weise von Jesu und seinen Engeln in den Himmel aufgenommen worden sei. Schon der im IV. Jahrh. lebende Epiphanius (Haer. 78, 4) will es nicht aussprechen, ob Maria gestorben sei oder nicht, während Gregor v. Tours († 595) Folgendes über die Himmelfahrt Mariä berichtet: „Als Maria am Ende ihrer irdischen Laufbahn war, versammelten sich, durch göttliche Eingebung belehrt, alle Apostel aus allen Weltgegenden in ihrem Hause zu Jerusalem, wachten und beteten bei ihr. Und siehe! da kam Jesus mit seinen Engeln, nahm die Seele von ihr und übergab sie dem Erzengel Michael. Die Apostel aber brachten den entseelten Leichnam am andern Morgen in das Grabmal. Und während sie noch dabei standen, erschien plötzlich wieder der Herr, nahm den Leichnam in einer Wolke mit und liess ihn in das Paradies bringen, wo die Seele wieder mit ihm vereinigt wurde.“

Die frühesten Spuren der Mariaverehrung finden sich nach Epiphanius (Haeres. 29, 1) bei einer Secte von Weibern unter den thrazischen und scythischen Christinnen. Man nannte sie Kollyridianerinnen, nach den kleinen sichelförmigen Kuchen (*χολλυριδία*), welche sie unter Gebet und feierlicher Procession auf einem vierrädrigen Stuhlwagen der Maria darbrachten. Höchst wahrscheinlich war jedoch dies Fest der Kollyridianerinnen nicht viel mehr als ein uraltes heidnisches Erntefest mit etwas christlichem Beigeschmack. Seine Verwandtschaft mit dem Kanaanitischen Cultus der Himmelskönigin, mit den phönizischen Astarte-, den ägyptischen Isis- und den griechischen Demeterfesten, an denen ebenfalls Mondkuchen (sogenannt nach ihrer sichelförmigen Gestalt) geopfert wurden, liegt sehr nahe. Die Form dieser Kuchen bei dieser christlichen Secte mit der Schilderung des Sonnenweibes in der Apocalypse (12, 1), welches den Mond unter den Füssen und auf dem Haupte eine Krone von zwölf Sternen hat etc., in Verbindung zu bringen, erscheint gänzlich ungerechtfertigt. Wenn man auch schon frühzeitig diese mystische Schilderung auf die Gottesgebärerin bezog und bei symbolischen Darstellungen anwendete, so steht hier die heidnische Abkunft*) um so mehr ausser Zweifel, als selbst die Kirchenlehrer dieselbe nicht verkannten. Interessant ist es übrigens zu verfolgen, wie sehr gerade beim Mariacultus die heidnische Symbolik äusserlich angenommen und dennoch ihrem innern Wesen nach eine christliche Bedeutung erhielt. So gilt bekanntlich die Lilie in der Hand der Maria (und vieler andern Heiligen) als Symbol der Unschuld, der Herzensreinheit, während dieselbe Zwiebelblume einst bei der Liebesgöttin Aphrodite und der silberstrahlenden Mondgöttin Juno Lucina, bei der Isis und der Demeter das Symbol des Mutterschoosses und des Befruchtungsgeheimnisses war. Fast seltsam klingt daher die spanische Sage, dass in den Thälern des Eichwaldbergs bei Alcoya im Königreich Valencia das Bild der unbefleckten Empfängniss Mariä in einer Lilienzwiebel aufgefunden worden sei. Auch die Verehrung der Maria als „Stern des Meeres“, als Schutzpatronin der Schiffer, zeigt eine unverkennbare Verwandtschaft mit frühern heidnischen Vorstellungen. Aehnlich wie einst der aus dem Schiffbruch gerettete Grieche der Artemis huldigte, weiht in Venedig noch heute der glücklich heimkehrende Seefahrer der Maria ein Bild seiner durch ihren Schutz glücklich bestandenen gefährlichen Abenteuer, und auf derselben Stelle, wo früher der Tempel des heimführenden Jupiter stand, wird jetzt auf dem Berge Celio die *S. Maria della navicula* verehrt. Schon frühe wurde dem Namen der Jungfrau

---

*) Die Mondkuchen (*κοκωνα*), welche man der Mondgöttin Artemis und der Ehemutter Here auf Samos opferte, waren besonders wegen ihrer befruchtenden Kraft berühmt. Ausnahmsweise erhielten diese heidnischen Kuchen eine Hörnergestalt, wenn sie von den Hyperboräern dem Sonnenstier Apollo geopfert wurden.

durch Ableitung aus dem Hebräischen die Bedeutung „*stella maris*“ untergelegt. So zieht Hieronymus (um 390) diese Erklärung mehreren andern vor, indem er (*De nomin. Hebraic., Opp. T. III. p.* 92) sagt: „*Melius autem est ut dicamus, sonare eam stellam maris, sive amarum mare: sciendumque quod Maria sermone Syro domina nuncupetur.*“ — Eine gleiche Deutung giebt Eucherius, Bischof von Lyon († um 450). Auch brachte man den Pluralis von *mare* in allegorischer Beziehung zu dem Namen Maria, wobei man bis auf 1 Mos. 1, 10 zurückgriff: *congregationes aquarum appellavit maria.* Alsbald acceptirte die heilige Poesie diese Auslegung. In dem berühmten, etwa dem IX. Jahrh. angehörigen Hymnus heisst es gleich Anfangs:

Ave maris stella
Dei mater alma.

Diese Auffassung wird besonders im XII. Jahrh., welches überhaupt in der Mariaverehrung eine Epoche bildet, populär. Der h. Bernhard benutzt sie in einer Predigt über die Stelle bei Lucas 1, 27 „*und die Jungfrau hiess Maria*“, zu folgenden schönen, gewiss nichts weniger als heidnischen Ermahnungen: „*Sie ist jener edle Stern aus Jacob* (4 Mos. 24, 17), *dessen Strahl die ganze Welt erhellt; sie ist der glänzende Stern, der über diesem grossen und weiten Meer* (Ps. 104, 25) *aufgehen musste, glänzend durch Verdienst, leuchtend durch Vorbild. O der du erkennst, dass du in den Fluthen dieser Zeit mehr unter Stürmen und Ungewittern hin und hergetrieben wirst, als auf der Erde wandelst, wende dein Auge nicht von dem Glanze dieses Gestirns, wenn du nicht versinken willst unter den Stürmen. Wenn die Winde der Versuchung sich erheben, wenn du auf die Klippen der Trübsale stössest, blick auf den Stern, rufe: Maria. Wenn du getrieben wirst von den Wellen des Stolzes, der Ehrsucht, der Eifersucht, blick auf den Stern, rufe: Maria. Wenn Zorn oder Habsucht oder Fleischeslust das Schifflein des Geistes erschüttert hat, blick auf Maria . . . Ihr folgend verirrst du dich nicht; sie bittend verzagst du nicht: wenn sie dich hält, fällst du nicht, wenn sie dir gnädig ist, kommst du an's Ziel. Und so wirst du an dir selbst erfahren, wie wahr gesagt ist: „und die Jungfrau hiess Maria.*“ — Dieselbe Auslegung gaben im XIII. Jahrh. Albertus Magnus und Thomas von Aquino. In einer deutschen Predigt des XIV. Jahrh. zum Feste Mariä Geburt heisst es gleichfalls: „*Sie wart ouch rechte geheizen Maria, wane Maria daz spricht zu latine maris stella, zu dute ein meresterne: wane sie leitet uns uz dem mere dirre werlde zu dem lande des ewigen libes, als der meresterne die schifman uz dem mere.*“

Doch so früh auch demnach der Mariacultus aufgekommen und so schnell sich derselbe zu wunderbarer Blüthe entfaltete, so erregte doch die Frage über den Grad der Verehrung selbst unter den strenggläubigen Kirchenlehrern des IV. Jahrh. noch mancherlei Bedenken und Zweifel, welche die spitzfindigsten und peinlichsten Untersuchungen über das Wesen der Mutter Christi, über ihren Grad menschlicher Vollkommenheit und über die Umstände, unter denen sie Christum empfangen und geboren habe, im Gefolge hatten. Während einige Theologen den Glaubenssatz aufstellten und nachdrücklich verfochten, Maria habe *utero clauso* geboren und sei ewig Jungfrau geblieben, behauptete eine in Arabien aufgekommene Secte, die **Antidikomarianiten** genannt, Maria sei die wirkliche Ehefrau Joseph's gewesen und berief sich dabei auf den Umstand, dass sie nach der Geburt Jesu noch mehrere Kinder geboren habe, die in den Evangelien Brüder Jesu genannt würden. Letztere Ansicht aber konnte und durfte die Kirche, wenn nicht das ganze Mysterium der Herkunft Christi zusammenfallen sollte, nimmermehr zugeben. Mit der Erniederung der Maria zu einer gewöhnlichen Ehefrau, welche wie jede andere ihres Geschlechts sinnlichen Neigungen unterworfen gewesen, welche nach der Geburt des Heilandes so wenig von der Grösse dieser Gottesgnade durchdrungen gewesen, dass sie, welche **vorher** ihrem angetrauten Gemahl jede eheliche Berührung versagte, **nachher** dennoch dessen Frau im gewöhnlichen Sinne des Wortes habe werden können, schien die Gottheit selbst profanisirt. Eine solche Christimutter wäre leicht von jedem nur einigermassen gemüthshohen Weibe übertroffen worden, sie wäre nicht jene edle, reine und sich ihres ausserordentlichen Berufes bewusste Seele gewesen, für welche man sie nach den Evangelien, besonders nach der Stelle bei Luc. c. 1, 46—56 halten musste, hätte sie dem h. Geiste gewissermassen nur das *jus primae noctis* eingeräumt und sich hinterher wieder mit der irdischen Liebe des ehrbaren Zimmermannes begnügt, der, wie fromm er auch gewesen sein mag, doch immer unendlich tief unter seinem Vorgänger stand. Welcher religiösen Meinung man über diesen Punkte auch sein und wie sehr man auch jede abergläubische Marialatrie hassen mag, man wird gegenüber dem orthodoxen Glaubenssatze von der Gottessohnschaft Christi die Bedeutung dieser Gründe nicht verkennen können. Durchaus

consequent verfuhr man mithin von Seiten der Orthodoxie, als man die „Brüder Jesu“ für Söhne Josephs aus dessen erster Ehe erklärte. Konnte man doch daraus, wie Einer über Maria dachte, folgerichtig schliessen, wie viel oder wenig er von der Göttlichkeit ihres Sohnes hielt. Erblickten doch die Gnostiker in der Maria nur eine ganz gewöhnliche Frau, weil sie den Menschen Jesus von dem Aeon Christus trennten und den erstern für wenig oder nichts, oder für einen von Zeit zu Zeit angenommenen Scheinkörper hielten; und war sie doch nach der Meinung der Arianer nur die Mutter eines allerdings aus dem Willen Gottes erschaffenen, keineswegs aber Gott gleichen Sohnes. In ähnlicher Weise urtheilten die Nestorianer, welche, das Göttliche und Menschliche in Christo entschieden trennend, ihr den Namen Gottesgebärerin verweigerten und sie nur die Christusgebärerin genannt wissen wollten. Den Orthodoxen entging die Gefahr nicht, welche diese Streitfrage für den ganzen Christusglauben mit sich führte und um so entschiedener drang man daher auf dem Concil zu Ephesus (431) auf die Benennung „Mutter Gottes“, wobei man argumentirte, dass, wenn Christus überhaupt wahrer Gott und Mensch zugleich gewesen, er dies von Anfang an habe sein müssen. Ueber den Grad der ihr zukommenden Verehrung hatte man sich schon früher gegenüber den heidnischen Gebräuchen der Kollyridianerinnen dahin ausgesprochen, dass sie allerdings geehrt, aber nicht göttlich verehrt werden solle, da eine solche Verehrung nur dem Vater, dem Sohne und dem h. Geiste zukomme. Wie streng auch die Kirche an diesem Satze hielt, wenn von ihm als Glaubensartikel die Rede war, so begünstigte sie doch besonders von nun an eine jede noch so pomphafte und excentrische Huldigung, welche ihr als Fürbitterin, als Patronin, als Gottesmutter, und Himmelskönigin, kurz als erste und oberste von allen Heiligen gebracht wurde. Allmälig weihte man ihr eine Reihe von Festen, so im VI. Jahrh. das Fest der Mariä Reinigung, d. h. des ersten Tempelbesuches nach ihrer Entbindung, dann das Fest der Verkündigung und das der Heimsuchung, und im VIII. Jahrh. die Feste Mariä Geburt und Mariä Himmelfahrt. Eines der bedeutendsten Feste lokalen Ursprungs war „*Maria ad nives*“ (Maria im Schnee oder Schneefeier), welches man zum Andenken an die älteste Mariakirche in Rom, die 440 geweiht wurde und deren Stelle ein nächtlicher Schneefall, der auf einen sehr heissen Tag erfolgte, bezeichnet haben sollte, am 5. August feierte. Ausserdem dedicirte man ihr seit dem XI. Jahrh. noch die Sonnabende, und in den Kirchen und Klöstern, von denen letztere sich viele fast ausschliesslich mit der Pflege des Mariacultus beschäftigten und sich nach ihr nannten, ertönten zu ihrer Verherrlichung zahlreiche Lobgesänge. Das Ave Maria (nach Luc. 1, 28), das schon in Folge einer Verordnung Gregor's I. (590—604) von dem Messe lesenden Priester am vierten Adventsonntage als Offertorium gesprochen wurde, wird nun als allgemeines Laiengebet dem Vaterunser angehängt. Alle Stände der Christenheit flehen zu ihr als Vermittlerin und Fürbitterin. An den Dächern der Häuser und Ecken der Strassen, auf den Fahnen der Kirchen und denen der Ritter erhebt sich ihr Bildniss, und während den Kreuzzügen gewinnt die Verehrung, welche man ihr zollt, sogar den Character ritterlichen Frauendienstes. Sie ist es, die jungfräuliche Mutter des Heilandes, die — man verstieg sich bis zu dieser Aeusserung — „Gott selbst minnete“, welche, wie keine andere Heilige, als Ideal aller weiblichen Tugenden und der innigsten Gottesverbindung von jeder, auch der kleinsten Sünde frei und selbst ohne Erbsünde empfangen und geboren sein sollte. Letzere Meinung, welche man die Lehre von der unbefleckten Empfängniss Mariä nennt, wurde zuerst (1140) von einigen Kanonikern zu Lyon aufgebracht, doch anfänglich von einigen der hervorragendsten Kirchenlehrern, besonders unter den Dominikanern, bestritten, gewann dann trotz den Angriffen des Thomas von Aquino († 1274) im XIII. und XIV. Jahrh. allgemeine Verbreitung*). — Die Reformatoren des XVI. Jahrh. zeigten sich dem Mariadienste wenig geneigt, obgleich sie auf Grund der Bibel an der Lehre festhielten, dass Maria als Jungfrau Jesum durch die Kraft Gottes empfangen und geboren habe. Ihre wunderbare Bevorzugung vor allen andern Sterblichen, die nach der Heiligkeit Gottes nur in der Grösse ihrer Tugendhaftigkeit und Gottesfurcht be-

---

*) Zum Dogma reifte sie erst in unserer Zeit unter Pius IX. — Uebrigens ist keines von den vielen sogenannten wunderthätigen Mariabildern jemals officiell, noch weniger dogmatisch von der katholischen Kirche anerkannt worden. Man hat die meist höchst abergläubische Verehrung von solchen nur unter dem Vorbehalte geschehen lassen, dass die bei solchen Gelegenheiten verrichteten Gebete und Opfer nicht dem Bilde, sondern derjenigen zu widmen seien, welche das Bild vorstelle. Wie nahe jedoch, besonders für den grossen Haufen und für schwärmerische Naturen, die Gefahr der Abgötterei liegt, hat die Erfahrung tausendfältig bewiesen; ebenso wie gar leicht der Missbrauch bei der Hand ist, solche Extravaganzen zu verschiedenen Nebenzwecken auszubeuten.



Die gekrönte Jungfrau.
(Nach Carlo Crivelli.)

gründet sein kann, erkennen mithin auch sie an. Gleichwohl reduzirte man die ihr geweihten Festtage auf drei, nämlich Maria Reinigung, Verkündigung und Heimsuchung, welche man wegen deren allzunahen Beziehung zu Christo gelten liess.

Sehen wir nun, in welcher Weise sich die christliche Kunst, deren allmälige Entwicklung bereits in dem Art. Heilandsbilder gegeben wurde, sich dem Mariacultus anschloss und denselben unterstützte.

Kugler sagt in seiner Geschichte der Malerei bei Gelegenheit der Schilderung der Mosaiken von San Apollinare nuovo (553—566): „Auf einem Throne, von vier schönen Engeln mit Stäben umgeben, ist hier die Madonna, vielleicht zum erstenmal als Gegenstand der Verehrung, und zwar als reife Matrone mit segnend aufgehobener Rechten abgebildet, über dem Haupte einen Schleier, um dasselbe einen Nimbus. Auf ihrem Schoosse sitzt das schon herangewachsene, völlig bekleidete Christuskind, ebenfalls segnend.“ Indessen dürfte doch wohl diese figurenreiche, in der Idee abgerundete Darstellung, mit der ein ganzer Festzug von Märtyrinnen und Bekennerinnen verbunden ist, bereits andere Mariabilder zum Vorläufer gehabt haben. Wie dem aber auch sei, so müssen doch selbst die katholischen Schriftsteller zugeben, dass erst seit dem Concil zu Ephesus (431) die Jungfrau mit dem Christuskinde auf dem Schoosse verbildlicht worden ist. In den Katakomben befindet sich kein Marienbild. Auch unterliegt es keinem Zweifel, dass erst in Folge der theologischen Erörterungen und Kämpfe, deren wir oben gedachten, der Gebrauch der Marienbilder zu rascherem Aufschwung kam und ein Merkmal der Rechtgläubigkeit, wenigstens hinsichtlich der Natur des Gottessohnes, wurde. Alsbald kommen denn auch von ihr wunderbare Abbildungen zum Vorschein. So sollte sie selbst an einer Säule der Kirche zu Lydda ihr Bildniss auf unauslöschliche Weise abgespiegelt haben. Auch sollte der Apostel Lucas sie gemalt und die Kaiserin Eudocia, Gemahlin Theodosius' II., dies Bildniss um die Mitte des V. Jahrh. in Jerusalem besessen haben. (*Baronius Annal. eccl. ad ann.* 438; Gleiches berichten Theodorus Lector und Nicephorus Kallistus.) Von dort soll dasselbe nach Constantinopel und um 1150 nach Wladimir gekommen sein und sich nach russischem Dafürhalten seit 1451 in Moskwa befinden. Es stellt die Mutter Christi mit unverkennbar orientalischen Zügen in einem Alter zwischen 40 und 50 Jahren dar, welches, da nach dem Protevangelium Jacobi sich Maria als zwölfjährige Jungfrau mit Joseph verlobte, allerdings ungefähr ihr Alter zur Zeit der Apostel gewesen sein dürfte. — Auch soll an den Schiffen der Flotte des Heraklius, mit welcher dieser im Jahre 602 von Afrika nach Constantinopel fuhr, das Bildniss der Maria befestigt gewesen sein. (*Theoph. p.* 459; *ed. Bonn.*) — Eine andere frühe Darstellung der Maria enthält das sehr merkwürdige syrische Manuscript der Bibliothek von S. Lorenzo zu Florenz vom Jahre 586, von welchem D'Agincourt, Tab. XXVII., Proben mittheilt. Die Mutter des Heilandes steht mit staunend erhobenen Händen in der Mitte der Apostel und Engel, welche Zeugen der Himmelfahrt Christi sind. Sie trägt ein weites, auf die Schultern herabfallendes und den Hals vorn umschliessendes Kopftuch, einen bis über die Kniee reichenden Mantel und ein langes gegürtetes Gewand. Uebrigens ist bei der Roheit der Form ein bestimmter Mariatypus hier nicht erkennbar, so wie überhaupt diese Darstellung von den gleichzeitigen byzantinischen in jeder Hinsicht abweicht. Die Formen sind rund und voll aber hässlich, die Bewegungen sprechend und sehr lebhaft. — Auch enthielt die grössere Marienkirche zu Ravenna, nach Theoderich's Tode (526) erbaut, bereits ein noch in späterer Zeit hochgepriesenes Bild der Madonna. Sodann erkennt man noch heute in der Concha der Sophienkirche zu Constantiopel, deren Mosaike der Bilderhass der Türken grösstentheils zerstört hat, eine von Engeln umgebene h. Jungfrau. Um die Mitte des VII. Jahrh. nimmt in den musivischen Kirchenbildern bereits Maria die Stelle am sogenannten Triumphbogen ein, welche bis dahin ausschliesslich dem Heilande gehörte, und dieser wird alsdann, meist segnend, obenüber derselben angebracht; z. B. in der Tribune des Oratoriums von S. Venanzio im Lateran. Neben der Jungfrau befinden sich hier zunächst zwei Apostel und an diese anschliessend Märtyrer und h. Bekenner. Auch erscheint sie bis jetzt öfter an der Seite Christi und mit ihm auf reichem Sessel thronend. (Vergl. den Art. Heilandsbilder.) — Eine thronende Maria mit dem stehenden Christusknaben auf dem Schoosse und umgeben von vier Aposteln zeigt das Mosaik in der Chornische von S. Maria Maggiore zu Rom, etwa aus dem Jahre 848. Figurenreicher sind die ihr geweihten Bilder, welche Papst Paschalis I. (817—824) in den Kirchen S. Maria in Dominica und S. Cecilia zu Rom anfertigen liess. Die Jungfrau erscheint in beiden in sitzender Stellung mit dem Christusknaben, von zahlreichen En-

geln und heiligen Frauen umgeben; doch nur in dem erstern nimmt sie den Hauptplatz im Innern des Bogens ein.

Vielfache Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau enthalten die Miniaturen zu den Manuscripten. In einem griechischen Menolog der vaticanischen Bibliothek (etwa aus dem IX. oder X. Jahrh.) befinden sich folgende Scenen: eine Mariä Geburt; eine Geburt des Heilandes (Maria sitzt neben dem in Windeln liegenden Christuskinde); Maria und Joseph reichen das Christuskind zur Beschneidung; Anna und Joachim bringen die Jungfrau in den Tempel, wo sie Zacharias empfängt; die Jungfrau erscheint dem h. Romanus von Syrien, dem Diacon der Kirche von Berytus (Verfasser heiliger Gesänge zur Zeit des Kaisers Anastasius*). — In dem bilderreichen Codex des Gregor von Nazianz, einem der Hauptdenkmale des IX. Jahrh. (schöne Capitalschrift auf Pergament für den Kaiser Basilius Marcedo, also etwa zwischen 867 und 886 gefertigt, auf der Bibliothek zu Paris), finden wir: eine Verkündigung Mariä und eine Darstellung im Tempel auf einem Bilde; ferner eine höchst edle Darstellung der Maria in der Kreuzigungsscene; dann eine nicht minder schöne Auffassung derselben in der Darstellung der Anbetung der h. drei Könige — Maria ist hier in Purpur, das Kind in Goldstoff gekleidet —; wunderbar rührend und schön ist endlich noch das Wiederfinden des zwölfjährigen Knaben Jesus hier verbildlicht. Maria herzt denselben mit dem Ausdrucke der innigsten Freude, während Joseph ruhig und edel dabeisteht. (Eine weitere Ausführung und Aufzählung bietet der Art. „Miniature.")

Von den byzantinischen Madonnen auf den nun mehr in Gebrauch kommenden Tafelbildern ist wenig Erfreuliches zu sagen, obgleich sie im Allgemeinen nicht zu derjenigen Hässlichkeit und mumienhaften Dürre entarten wie die Christus- und andern Heiligenbilder. Die enorme Anzahl, die man noch jetzt von ihnen in Italien findet, ist grösstentheils oder fast sämmtlich Fabrikwerk der letzten Zeiten des oströmischen Reiches, manche sogar sind noch aus neuerer Zeit. Wie sehr indessen die zur äussern Tradition entgeistigte Kunst sich zur Ueberlieferung an rohere Völker und vielleicht grade deshalb sich eignete, weil sie in ihrer Erstarrung vorherrschend den Character des Positiven und Abgeschlossenen hatte, zeigt die Aufnahme, welche sie frühzeitig bei den Bulgaren, einem Ueberreste der Hunnen an der untern Donau, und bei andern Donauvölkern fand. So enthielt das Kloster zum h. Kreuz in Donauwerth ein griechisches musivisches Bild, das die Madonna, umgeben von Gabriel, Michael, Petrus, Paulus und den beiden Johannes darstellte, und aus Böhmen kam im XI. Jahrh. ein Reliefbild mit der h. Jungfrau an den Bischof Altmann von Passau. Mehr noch fühlten sich die Russen durch das Glänzende, Bunte und Ewigstarre des byzantinischen Kirchenschmuckes angezogen. Noch heute wirkt die mit solchen Heiligen überladene Ikonostasis ihrer Kirchen (eine hohe Bretterwand, welche den Altar von der Gemeinde scheidet) durch ihre gespenstigen Gestalten erbauend auf das Gemüth der Urgläubigen, und zahlreich sind ihre schablonirten, Wunderkraft übenden Muttergottesbilder, von denen wir die renommirtesten hier kurz anführen wollen. Eines der ältesten, das von Nowgorod, auch von Wladimir genannt, wurde bereits als dem h. Lucas zugeschrieben erwähnt. Es soll einst den Kopf abgewendet und eine Thräne auf den Mantel des Erzbischofs Elias haben fallen lassen, als es im J. 1170 von einem der Pfeile getroffen wurde, die der entrüstete Andreas Bogolubskj, Grossfürst von Wladimir, bei der Belagerung von Nowgorod auf die trotzenden, im Gebete begriffenen Bewohner abschiessen liess. Dies Wunder rettete die Nowgoroder, da die Feinde auf die Kunde von demselben erschrocken zurückwichen. Auch im J. 1395 soll es sich gegen den Einfall Timu's in Russland, wo der Bischof Cyprian es nach Moskwa holen liess, wunderbar errettend bewiesen haben; desgleichen im Jahre 1451 gegen die Tartaren. Später liess der Grossfürst Wassilj Iwanowitsch das vom Alter sehr unscheinbar gewordene Bild restauriren und reich mit Gold und Silber schmücken. Seitdem verblieb es in Moskwa in der prachtvollen Kirche „zur Himmelfahrt Mariä" und wird als Palladium von Russland verehrt. — Sodann das Tolgaische Muttergottesbild, das seinen Namen von der Tolga, einem Nebenarme der Wolga, hat. — Das Tichwiner Muttergottesbild bei Tichwin, einem Fischerdorfe am Ladogasee (1383). Es soll sich gegen die Schweden bewährt haben. — Das Twersche, das be-

*) Die Form dieses Menologs ist ein Viereck von 13 Zoll 7 Linien Höhe und 10 Zoll 6 Linien Breite; der innere Rand hat 19, der äussere 28, der untere 30, der obere 8 Linien Breite. Die auf Goldgrund ausgeführten 430 Miniaturbilder sind von etwa 6 Zoll Breite und 4 Zoll Höhe. Acht verschiedene Maler haben ihnen ihre Namen beigeschrieben. Abbild. bei Agincourt T. XXXI und XXXII.

sonders den Kranken Trost und Stärkung bringt. — Das Kasan'sche, das 1654 die Pest beschwichtigte etc. Sie sehen sich sämmtlich so ziemlich gleich.

Unter den Ueberresten aus der Zeit des romanischen Kunststyls in Deutschland (XI., XII. und Anfang des XIII. Jahrh.), welche meist erst durch Beseitigung der Tünche aufgefunden wurden, giebt es mehrere Madonnen, zum Theil von kolossaler Grösse, welche in kunstgeschichtlicher Hinsicht von Bedeutung sind; beispielsweise die bei der Restauration der Liebfrauenkirche zu Halberstadt in der Nebenkapelle und in der Halbkuppel der grossen Chornische entdeckten. Erstere steht zwischen vier Aposteln auf dunkelblauem Grunde, unten vier Bischöfe, wenig bewegte Figuren von roher Zeichnung; letztere, sehr zerstört, thront zwischen sechs anbetenden Heiligen. — Auch dürfte der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. die grosse Madonna zuzuschreiben sein, die im Kloster Neuwerk zu Goslar die Halbkuppel der Chornische einnimmt. Sie sitzt in einem Regenbogen, umschwebt von sieben Tauben (die Gaben des h. Geistes), angethan mit Krone und Schleier auf dem Throne, auf ihrem Schoosse das segnende (völlig bekleidete) Kind haltend. Die Farben sind licht und hell, die Falten der gesäumten Gewänder fein und bestimmt; der Kopf nicht ohne Würde.

Mit dem Erwachen der mittelalterlichen Malerei im XIII. Jahrh. strömt auch in die Madonnenbilder aus der wiedergewonnenen subjectiven Empfindung der Künstler ein neues frisches Leben und eine naive Innigkeit. Schon in dem grossen Temperagemälde von Guido von Siena, das sich über dem Altar in S. Dominico zu Siena befindet, ist dies unverkennbar, obgleich dies Madonnenbild in den Aeusserlichkeiten noch vorherrschend den byzantinischen Character trägt. Die Figur der Jungfrau, auf einem geräumigen Thronsessel sitzend, zeigt bei gigantischen Verhältnissen eine ansprechende Innerlichkeit im Ausdruck und in der Gewandung schöne, grosse die Körperformen genügend erkennen lassende Faltungen. Ueber ihr auf jeder Seite drei anbetende Engel in kleinerm Massstabe. Das Bild ist zum Theil übermalt. Schon aus dem darunterstehenden Verse:

Me Guido de Senis diebus depinxit amoenis,
Quem Christus lenis nullis velit angere poenis,

dem die Jahreszahl 1221 beigefügt ist, scheint ein wiedererwachtes künstlerisches Behagen und Selbstgefühl zu sprechen. (Abb. bei Aginc. T. CVII.)

Ehe wir indessen die Entwickelung der gemalten Madonnenbilder weiter verfolgen, müssen wir auf einige deutsche Sculpturen der romanischen Periode, unter denen selbstredend die h. Jungfrau auch ihre bedeutungsvolle Stelle einnimmt, zurückkommen. Bemerkenswerth ist hier zunächst eine freistehende gefühl- und anmuthsvolle Statue der Madonna im südlichen Seitenschiff von St. Marien im Capitol zu Cöln, wahrscheinlich aus der Mitte des XII. Jahrh. Dann unter den Relieffiguren an den Wänden der Liebfrauenkirche zu Halberstadt eine sitzende h. Jungfrau, welche die Vorzüge der übrigen dieser Figuren, nämlich würdige Auffassung, eine gewisse Weichheit der Form, edlere Körperverhältnisse und einen unverkennbaren Adel der Köpfe, theilt. — An dem nördlichen Portal des Bamberger Domes eine Madonna mit verschiedenen Heiligen; obgleich von byzantinischen Grundzügen und mannigfach manierirt und verschroben, doch nicht ohne Ernst, Würde und Kraft. Unter den Heiligen befinden sich Heinrich II. und Kunigunde mit Nimben, deren Heiligsprechung erst unter Innocenz III. (1200) stattfand. — Höchst gediegenes Madonnen-Relief an der goldenen Pforte von Freiberg im Erzgebirge. Maria thront in der Mitte des Bogenfeldes in reicher Gewandung mit kronähnlicher Kopfbedeckung, mit dem linken Arme das sitzende, segnende Christuskind haltend. Rechts knieen die h. drei Könige, links steht ein schön gewandeter Engel, neben welchem, die Gruppe abrundend, der h. Joseph sitzt. Ob dem Ende des XII. oder dem Anfange des XIII. Jahrh. angehörend, ist unentschieden. Bei grossartigen und feierlichen Grundmotiven frisches, klares Lebensgefühl.

Eine gewisse Verwandtschaft mit diesen deutschen Bildwerken haben die des genialen Italieners Nicola Pisano (geb. um 1200), der jedoch mehr nach einer Wiederbelebung antiker Formen strebte, als sich der deutschen Innerlichkeit und Grossheit anschloss. An der Kanzel des Baptisterium zu Pisa von ihm eine h. Jungfrau mit den anbetenden Königen (vollendet 1260) von wirklich klassischen Formen, aber fast heidnischer Kälte des Ausdrucks. Sie thront auf einem antiken Sessel mit Löwenfüssen; hinter den antikisirten Königen drei in streng antiker Weise gebildete Rosse. — An der Kanzel im Dom zu Siena ein ähnliches Reliefwerk von sehr gefüllter Composition. In der Mitte desselben liegt Maria in schöner Stellung auf einem Ruhebette; hinter ihr, etwas höher, das Kind in der Krippe, dabei Ochs und Esel; weiter zurück Hirten und Engel; rechts von der Maria eine Gruppe ihrer Heim-

suchung; im Vordergrunde sind zwei Frauen beschäftigt das Kind zu baden (ein seitdem öfter vorkommendes Motiv); neben diesen sitzt der h. Joseph.

Erst mit Giovanni Cimabue (geb. 1240, gest. im Anfang des XIV. Jahrh.), dem Altvater der neuern italienischen Malerei, beginnt eine wirklich von innen kommende Umbildung der byzantinischen Kunstweise, wie besonders dessen berühmte Maria mit dem Kinde, die sich jetzt in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz befindet, und von der wir unter dem Ortsartikel (Band IV. S. 98) eine grosse Abbildung lieferten, beweist. Weniger zeichnet sich dies Bild durch neue Motive in der Anordnung als durch einen tiefen sinnigen Ausdruck, besonders in dem Antlitz der Maria, aus. Ein älteres grosses Madonnabild desselben, das jetzt in der Galerie der Akademie zu Florenz aufbewahrt wird (früher in der Kirche Sta. Trinità), ist noch vorherrschend byzantinischer Art. (S. den Art. italienische Kunst.)

Auch in gleichzeitigen musivischen Bildern klingt diese neue Richtung Cimabue's in belebender Weise weiter. So z. B. in dem Mosaik von S. Maria Maggiore, das im Mittelgrunde die Krönung der Maria zeigt. Anbetend und zugleich in Demuth abwehrend hebt sie die Hände zum krönenden Heiland empor. Die Formbildung ist bereits sehr edel.

In höherer Entwicklung zeigt sich dieser neue Styl in der grossen Altartafel, die Duccio (vergl. den Art. „Heilandsbilder“) für den Dom von Siena im J. 1311 vollendete. Die ehmalige — jetzt getrennte — Vorderseite derselben enthält eine von Heiligen umgebene Madonna mit dem Kinde von innigem Ausdruck und anmuthigen, hohen Schönheitssinn bekundenden Formen.

Endlich mit Giotto, dem Zeitgenossen Dante's, emancipirt sich der schwärmerisch dichtende Künstlergenius in freier geistiger Lebendigkeit, verbunden mit einer gewissen Weichheit und Zierlichkeit der Bewegungen. Besonders sein bedeutendster Schüler Taddeo Gaddi (geb. um 1300) hat an zwei Wänden der Capella Baroncelli (jetzt Capella Giugni) in S. Croce zu Florenz eine Reihe schöner und inniger Darstellungen aus dem Leben der Maria ausgeführt, in denen sich eine eigenthümlich zarte Phantasie offenbart. Die Momente sind zum Theil den apokryphischen Evangelien und Legenden entnommen; die umgebenden Personen sämmtlich nach der Tracht der damaligen Zeit gekleidet. Namentlich lieblich ist das Bild der Geburt der Maria. Die h. Anna, welcher eine Dienerin Wasser über die Hände giesst, sitzt halb aufgerichtet im Bette. Das neugeborne Kind wird von den Freundinnen der Mutter geliebkoset und soll eben gebadet werden. Das folgende Bild lässt die kleine Maria die Stufen des Tempels emporsteigen und zahlreiche Jungfrauen eilen ihr freudig durch die Säulenhallen entgegen. Es entzückt durch ungemeine Anmuth und Heiterkeit der Empfindung. In ähnlicher Weise behandelte in der Kapelle des h. Gürtels in der Kathedrale von Prato Angiolo Gaddi (1365), der Sohn und Schüler des Taddeo, das Leben der Maria. Dasselbe umfasst hier drei Wände, von denen die zweite die Himmelfahrt und Krönung und die dritte die Geschichte des heiligen Gürtels der Maria enthält. (S. den Ortsart. „Prato.“) Ein anderer Schüler des Taddeo, Giovanni da Melano, schuf in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi — am Gewölbe des Querschiffes zur Rechten des h. Grabes — gleichfalls ein „Leben der h. Jungfrau“; dem milden seelenvollen Ausdrucke verbindet sich hier eine tiefe Sehnsucht. — Nachträglich sei hier noch von Giotto, dem Begründer dieser Richtung, eine Krönung der Maria — in S. Croce zu Florenz (Capella Giugni) — und eine Grablegung derselben, ein kleines Temperagemälde von grösster Vollendung, das sich zur Zeit Vasari's in der Kirche Ogni Santi zu Florenz befand, erwähnt. Ersteres Bild, das der mittlere Theil von einem dreitafeligen Altarblatte ist, trägt die Unterschrift des Meisters; letzteres ist sehr figurenreich und stellt die Einsargung der Maria durch die Apostel dar. In der Ferne naht, vom Himmel niedersteigend, Christus, umgeben von Engeln.

Idealer noch und zugleich holdseliger und anmuthiger zeigt sich um dieselbe Zeit die Auffassung der h. Jungfrau in der kölnischen Schule. Wir dürfen uns hier auf eine kurze Hindeutung beschränken, da sowohl das Allgemeine als Besondere bereits in dem Art. „Germanische Bildkunst“ gegeben ist. Dort ist auch eine ausführliche Schilderung des sog. Kölner Dombildes (1410) niedergelegt, von dessen Hauptfigur, der gekrönten, thronenden Maria, wir hier eine ausgeführtere Abbildung beifügen. An Hoheit und Reinheit des Ausdrucks, an schönster, harmonischer Spiegelung aller Madonnentugenden, von der gottergebensten Demuth bis zum hocherhabenen Bewusstsein, die Gottesgebärerin zu sein, übertrifft kein anderes Kunstwerk sie. Auch das Kind, zu welchem das Haupt der Mutter nur leise hinneigt, zeigt bei kindlich vollen Formen feierlichen Ernst. Diese Auffassung der Madonna ist ganz geeignet, die öfter von profangesinnten Kunstfreunden ausgesprochene Ansicht, als ob die

Darstellung der reinsten und schuldlosesten Mutterliebe der Höhepunkt der Mariabilder sei, zu widerlegen. Grade in Bezug auf dieses Bild scheint uns eine Stelle bei Kugler (Kunstg.) treffend, in welcher derselbe sagt: „Einen Idealismus der **F o r m** hat es oft gegeben und zwar, zumal wo die Antike sich als Vorbild geltend machte, mit ungleich grösserem Erfolge als in der so befangenen altkölnischen Schule. Diese nimmt dagegen einen Idealismus des sittlichen Wollens in Anspruch, welchen selbst die grössten Maler des XVI. Jahrh. in so ungetheiltem Sinne weder erstrebten noch erreichten. Nur F r a A n g e l i c o d a F i e s o l e (1387—1455) kommt hiermit in Vergleich. In ihm allein zeigt sich dasselbe Wollen, welches einzig auf die Darsellung des Göttlichen und Heiligen gerichtet ist."



Die thronende Jungfrau des Kölner Dombildes.
(Vergl. die Abbild. zum Art. „Germanische Bildkunst.")

Die Madonnen dieses überaus frommen und gemüthstiefen Dominikanermönchs sind vom tiefsten Frieden und vom reinsten Liebreiz umflossen. Eine sehr anmuthige Krönung der Maria befindet sich in der Galerie der Uffizien zu F l o r e n z; in der Sakristei von San Domenico in Perugia bewahrt man unter mehreren andern Gemälden von seiner Hand eine Madonna zwischen vier Heiligen und eine Verkündigung von reinstem Ausdruck, letztere aus zwei kleinen zusammengehörigen Rundbildern bestehend. Eine herrliche thronende Madonna, von Engeln umgeben, enthält das Städelsche Institut zu F r a n k f u r t a. M. Auch das Museum zu B e r l i n besitzt eine solche. Eine K r ö n u n g M a r i ä in grösserm Massstabe, für die Kirche S. Domenico zu F i e s o l e gemalt, befindet sich im Museum zu Paris. (S. den Künstlerart.)

Ueber die Madonnen der Brüder Hubert und Jan van Eyck, welche um diese Zeit in den Niederlanden blühten, bringt bereits der Art. „van Eyck“ ausführliche Nachricht. Ihre Auffassung derselben ist bei aller Innigkeit und Hoheit mehr naturalistischer Natur. Das Menschlich-Individuelle erscheint minder verklärt, wenn auch meist in hoher Reinheit; der Andacht ist zugleich eine gewisse irdische Pracht beigegeben.

In anderer Weise macht sich das weltliche Element bei der zunehmenden Entwickelung der Malerei bei den italienischen Künstlern geltend. Die Madonnen gewinnen mehr und mehr an irdischem Liebreiz, an sinnlich schöner Form, an Fülle und Kraft. Dasselbe ist bei dem auf dem Schoosse der Jungfrau sitzenden Christkinde der Fall. Der Ernst weicht einer gesunden natürlichen Kindlichkeit. Die Begeisterung für das Künstlerisch-Schöne wird dem religiösen Character gefährlich. Die Freude am Adel der Form überwiegt zum öftern die hingebende Frömmigkeit. Dennoch begegnen uns auch unter solchen Einflüssen Madonna-Darstellungen von grosser Würde und schlichter Hoheit, z. B. auf der Altartafel des Andrea Mantegna (1430—1506) in der Kirche des h. Zeno zu Verona; ferner auf dem trefflichen Bilde des Ambrogio Fossano, gen. Borgognone, im Berliner Museum; dann in den Werken des Giovanni Bellini (1426—1516), dessen Madonnen bei einem gewissen kräftigen Ernst zugleich von einer hohen Grazie beseelt sind, und bei vielen andern. Auch unsere S. 144 gegebene Abbildung einer thronenden Madonna nach Carlo Crivelli, der um 1476 blühte, zeigt eine ungemeine Lieblichkeit und Anmuth sowohl im Ausdrucke des Kopfes als in der ganzen Haltung der Gestalt, während indess dem lieblichen Christusknaben die höhere Bedeutung fehlt. Besondere Beachtung verdienen endlich die zahlreichen in Kirchen und Galerien verbreiteten Madonnen des Pietro Perugino (1446—1524), des Lehrers des grossen Raphael. Seine schönsten gehören dem letzten Decennium des XV. Jahrh. an und haben nicht selten etwas Raphaelisches. Ein ausgezeichnetes Werk ist dessen Madonna mit Heiligen in der Kirche S. Maria nuova zu Fano, vom J. 1497. Dann die berühmte Madonna mit vier Heiligen im Vatikan, von deren Ausführung Kugler vermuthet, dass sie dem jungen Raphael zuzuschreiben sei. Andere befinden sich im Berliner Museum, in S. Agostino zu Crema, in S. Marco zu Florenz, im Palazzo Pitti und in der akademischen Sammlung daselbst; an letzterm Orte eine schöne Himmelfahrt Mariä mit einem Chor von Engeln, welche verschiedene Instrumente spielen, unten die Heiligen Bernhard, Johannes, Gualbert, Benedikt und Erzengel Michael; das Bild trägt den Namen des Meisters und die Jahreszahl 1500. Ferner im Haag in der Sammlung des Königs, in der National-Galerie zu London, in Marseille, in der k. Pinakothek zu München, in der Galerie des Louvre, in der Kapelle des h. Michael zu Pavia, mehrere in Perugia, dort besonders in S. Pietro Martire bei S. Domenico ein sehr schönes Bild der Madonna; ähnliche zu St. Petersburg, zu Rom im Palast Albani, zu Wien in der k. k. Galerie u. a. a. Orten.

Besondere Erwähnung verdient dessen Darstellung der Verlobung der Mariä, die er für den Altar des h. Joseph in der Cathedrale zu Perugia malte. Unverkennbar hat Raphael diese Composition seines Lehrers in seinem berühmten Sposalizio benutzt. Das Original dieses Bildes — im Dom befindet sich jetzt eine Copie von Wicar — soll in Lyon, nach einer andern Angabe in der Akademie zu Grenoble sein.

Mit den grossen Meistern des XVI. Jahrh. endlich erreicht die Madonnenmalerei ihre wunderbarste Blüthe. Formschönheit und Farbenzauber wetteifern das Dogma poetisch zu verklären, das Menschlich-Schöne mit dem Ueberirdischen, Himmlischen zu verbinden. Je nach der geistigen Individualität der Künstler liefert dies begeisterte Streben Resultate, in denen bald Liebreiz und Hoheit — wie bei Leonardo da Vinci —, bald schlichte Würde, Anmuth und Ernst — wie bei Fra Bartolomeo —, bald hohe ergreifende Feier mit frommer Heiterkeit — wie bei Andrea del Sarto — sich paaren. Keiner aber hat dem Geheimniss der jungfräulichen Mutter eine so übersinnliche und doch zugleich auch den irdischen Menschen erquickende Schönheit beizugeben gewusst wie Raphael. Dagegen fehlt den meisten derselben jene hohe kirchliche Feier, welche gewissermassen den Ernst des Dogma gegenüber dem Kunstschönen vertritt. Das Didactische weicht entschieden zurück und statt dessen eröffnet sich in wunderbar ahnungsvoller Weise dem entzückten Blick eine tiefe Fernsicht in das heilige Geheimniss des Erlösungswerkes. Vielleicht am wenigsten ist dies indess in der Madonna von Fuligno der Fall, welche sich in der Galerie des Vatikans zu Rom befindet. Ursprünglich von Gismondo Conti, einem Höfling Julius II., für die Kirche Ara-Celi zu Rom bestellt, kam sie

später nach Fuligno, daher diese Bezeichnung. Die Composition hat, obgleich im Einzelnen vortrefflich, doch im Ganzen und in den Bewegungen der Figuren etwas Absichtliches, Gemachtes und Uneinheitliches. Oben thront Maria mit dem Kinde auf Wolken von einer Engelglorie umgeben. Unten sieht man auf der einen Seite den knieenden treuherzigen Donator, hinter dem der h. Hieronymus steht, der ihn der Maria empfiehlt; auf der andern den knieenden Franciscus, zur Gnadenmutter aufblickend, zugleich mit der einen Hand aus dem Bilde auf die Gemeinde deutend, für die er bittet. Hinter diesem Johannes der Täufer, aus dem Bilde blickend, mit emporweisender Hand den Beschauer zur Verehrung auffordernd. Am schönsten und innigsten ist der Engelknabe, welcher, eine Tafel haltend, in der Mitte zwischen diesen beiden Gruppen steht. All dies Hindeuten und Hersehen hat etwas zu Bewegtes,



Nach dem Bilde P. Perugino in der kapitolinischen Sammlung.

Vereinzeltes; selbst Maria und das Kind scheinen von dieser Unruhe beeinflusst, und so erreicht die Gesammtwirkung nicht jene weihevolle Höhe, welche manchem minder berühmten Bilde eigen ist. In weit bedeutenderm Grade ist dies bei dessen „Madonna del pesce" (mit dem Fische) der Fall, die sich im Museum zu Madrid befindet. Wir haben unter dem Art. „Engel" im II. Bd. einen Umriss von derselben gegeben. Der Erzengel Raphael führt den jungen Tobias, welcher einen Fisch hält, der auf dem Throne sitzenden Maria zu. Ihm gegenüber kniet auf der Stufe des Thrones der h. Hieronymus, ein grosses Buch haltend, aus welchem er der Mutter und dem Kinde bis zum Eintritt des Engels vorgelesen. Noch legt das Christkind die Hand auf das Buch, als wollte es die Stelle festhalten, bei der Hieronymus unterbrochen wurde. Mit Recht rühmt man an diesem Bilde den wundersam idyllischen Character der Handlung, die überaus schöne Harmonie des Ganzen, die Hoheit und

Milde der Maria, die Lieblichkeit des Kindes, den Ernst des Hieronymus, die Schönheit des Engels und die naive Auffassung des Tobias; auch ist dessen Nachwirkung auf das Gemüth gewiss eine höchst edele und entzückende, keineswegs aber eine vorherrschend kirchliche. In wunderbarer Weise vereinigen sich dagegen diese beiden den Geist und das Gemüth aufrichtenden Gewalten in der Madonna des heil. Sixtus. In diesem wunderbarsten aller Madonnenbilder, das sich in der Dresdener Galerie befindet, feiert das Kirchlich-Höchste mit dem Menschlich-Edelsten einen gemeinsamen Triumph auf der Zinne künstlerischer Grossheit. Nicht die Sanftmuth, nicht die Milde, nicht die Unschuld allein sind es, die aus diesem Maria-Antlitz sprechen, vielmehr erscheinen hier alle diese Tugenden mit einer Geistesgrösse verbunden, welche im Stande ist, den ganzen Umfang des Gottesgedanken im Erlösungswerk zu erfassen. Dieser Blick der Jungfrau haftet nicht am Einzelnen, er umfasst in seinem Tiefsinn die ganze Schöpfung, er schwärmt, möchten wir sagen, in gedankenvoller Ruhe, im Bewusstsein der Gottbegnadigung über alle Zeiten hinaus. Aus der ganzen Gestalt — schwebend durch übernatürliche Verklärung — spricht die höchste, durch keinen Misston getrübte Harmonie. Gleicherweise verkörpert das Christuskind die Ideen des Gottessohnes. Dieses Knaben Seele erfüllt das Bewusstsein der Göttlichkeit und die volle Erkenntniss der Grösse des Werkes, das ihm vom Vater aufgetragen. Diese Augen sehen in die Zukunft und die Vergangenheit zugleich, sie sehen auf Golgatha und auf das Ende der Tage, auf das letzte Gericht und — auf die Kirche. Die zu ihren Seiten knieenden beiden Gestalten, der h. Sixtus und die h. Barbara, unterstützen in engerer Weise die Beziehung der Gnadenmutter und des Kindes zur Gemeinde. Sixtus schaut voll seliger Hingebung aufwärts, Barbara neigt in Demuth das Haupt, das Gesicht dem Beschauer zugewendet. Man hat dieser Auffassung der Barbara, insofern die Kopfwendung derselben etwas Zierliches und Absichtliches hat, den Vorwurf des Aeusserlichen gemacht. Auch für uns befindet sie sich nicht — wie schön und lieblich auch die Figur an sich ist — auf der Höhe des Ganzen. Unangenehm hat es uns daher jederzeit berührt, wenn Beschauer von minder kunstgebildetem Geiste sich vorzugsweise an der anmuthigen Barbara und jenen beiden Engelknaben erfreuten, welche sich auf die das Bild unten abschliessende Brüstung auflehnen. — Die Technik dieses wunderbaren Werks ist bei aller Meisterschaft von höchster Einfachheit. Von all den kleinen koketten Zuthaten, mit denen die Kunstspielerei sich aufzuputzen liebt, ist nichts vorhanden. Das Bild ist ganz von Raphaels eigner Hand gemalt, was bei den Arbeiten aus dieser Zeit seines Lebens (1518) äusserst selten der Fall ist.*)

Diesem hohen idealen Aufschwunge gegenüber erscheinen freilich die Muttergottesbilder der gleichzeitigen deutschen Meister gar bürgerlich und häuslich befangen, wenn auch dafür öfter desto gemüthvoller und naiver. Der treffliche Dürer erzählt zwar in geistvollen Compositionen aus dem Leben der h. Jungfrau, weiss dasselbe innig und sinnig im Gewande seiner Zeit zu vergegenwärtigen, aber seine Madonnen gleichen ungenügend geschliffenen Edelsteinen, in denen der Kenner den innern Werth erräth, die diesen aber nicht in vollem Masse ausstrahlen. Eine gewisse, oft ins Sonderbare ausartende Manier lässt ihn nicht zum freien und schönen Ausdruck des Empfundenen kommen. Um Vieles vollendeter, keineswegs aber in der Auffassung höher stehend, erscheint die Holbein'sche Madonna (in der Dresdener Galerie), zu deren Seiten die Familie des Bürgermeisters Jakob Meyer von Basel kniet. So reizend dies Werk in einer gewissen gemüthlichen Hinsicht und besonders durch die lebendige Naturwahrheit der darauf vorkommenden Portraitgestalten ist, so erhebt sich diese Muttergottes doch nicht über den Ausdruck einer achtungswerthen Frömmigkeit und einer innigen mütterlichen Güte. Ein zweites Exemplar desselben Gemäldes befindet sich im Besitze der Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Preussen in Berlin. Kugler („Kleine Schriften" Th. II. S. 479) hält dieses für das ursprüngliche und als solches für das grösste Meisterwerk Holbein's. Er

---

*) Nach Vasari malte Raphael dies Bild für den Hochaltar der schwarzen Mönche des Klosters S. Sisto in Piacenza. Dort verblieb es, bis es 1753 von August III. von Sachsen, der schon zwanzig Jahre vorher als Kurprinz auf einer Reise in Italien den Entschluss gefasst hatte, es wo möglich zu erwerben, für 20,000 Dukaten oder 40,000 Scudi Romani für die Dresdener Galerie angekauft wurde. Ausserdem musste noch eine Copie des Bildes in gleicher Grösse zugegeben werden, welche der Venetianer Nogari fertigte, und die jetzt als Original ausgegeben werden soll. — Ein der Sixtinischen Madonna ähnliches Bild von Raphael soll sich in der Abtei St. Amand zu Rouen befinden. An der Stelle des Sixtus kniet der h. Amandus, dem denn auch statt der Papstkrone eine Bischofsmütze zur Seite steht. Man erzählt, eine Aebtissin dieses Klosters soll den Cardinal d'Amboise um ein Bild der Madonna gebeten und dieser den Raphael, zur Zeit da er die Sixtina malte, zu einer Wiederholung derselben veranlasst haben. Die Grösse beider Bilder stimmt überein, doch soll das zu Rouen in keiner Weise den Vergleich aushalten.

rühmt ihm sowohl eine höhere technische Vollendung als auch eine erhabenere Auffassung nach. Er sagt: „das Berliner Bild erscheint im vollsten Grade als ein Ganzes aus einem Guss.... In demselben Maasse ist auch die Gefühlsweise, die das Bild durchdringt, der in die dargestellten Personen gelegte geistige Ausdruck vollkommen gleichmässig; insbesondere hat der Kopf der Madonna, statt jener weichen Anmuth, etwas Erhabeneres, Würdevolleres, was in der That dem Gesammtcharacter des Bildes, überhaupt der Kraft des Meisters mehr zu entsprechen scheint." In diesem sowohl als in dem Dresdener breitet sich der Mantel der Maria als „Gnadenmantel" über die Schutz und Trost Erflehenden. Es schliesst sich dies Bild — sagt Hübner sehr richtig in der Einleitung zu seinem trefflichen Katalog — in dieser Hinsicht direct an die ältesten ähnlichen Darstellungen, indem es die knieende Familie wörtlich unter dem Mantel der Madonna zeigt (man sehe auf der Schulter des alten Meyer) „wie die Küchlein unter dem mütterlichen Fittich, dem eigentlichen Typus der schützenden Madonna gemäss, welche oft und viel auf ältern Bildern mit den weltlichen und geistlichen Behörden ganzer Städte unter ihrem Mantel abgebildet wird. — Zugleich widerlegt Hübner dort überzeugend die Sage, als halte die Holbein'sche Maria in ihren Armen das kranke Kind des Bürgermeister Meyer, wonach die Unterschrift, welche der schöne Kupferstich von M. Steinla trägt: *Sanctissima Mater Dei parvulum aegrotatem filium Jacobi Meyeri, Consulis Basileensis, ulnis fovens, pater ipse cum reliqua familia genuflexi adorant*", durchaus unbegründet erscheint. Er fügt hinzu: — „diese jetzt allerdings zur Localsage gewordene Meinung lässt sich nur bis auf den Anfang unseres Jahrhunderts und zwar am wahrscheinlichsten auf eine Meinung Friedrich Schlegel's zurückführen, die derselbe in geistreicher Weise vielleicht einmal als eine Erklärung des Umstandes hingeworfen haben mag, dass in der That das Christuskind auf dem Bilde einen etwas gedrückten, kränklichen Ausdruck hat."

Wenn wir von den Dürer'schen und Holbein'schen Madonnen zurück auf diejenigen des Meisters Stephan und der Brüder van Eyck sehen, so müssen wir diesen ältern Meistern nicht nur eine edlere Form, sondern auch eine erhabnere Auffassung und eine reinere geistige Verklärung zugestehen.

In eigenthümlich poetischer Weise verherrlicht Correggio die h. Jungfrau. Nicht jene höhere geläuterte Stimmung, welche aus der Reinheit und dem Adel der Form, aus der Tiefe des Ausdrucks und der rhythmischen Anordnung bei Raphael und Leonardo hervorgeht; nicht jene deutsche gemüthstiefe Innigkeit, die — wie bei Holbein — das Heiligste treugläubig in engste Beziehung zur Familie bringt, sind die Eigenschaften, durch die uns seine Madonnen erbauen und entzücken; die Wirkung derselben ist mehr magischer Natur. Das Ernste, Schöne, Innige und Sinnige, das ihnen meist in hohem Grade eigen ist, löst sich, mild zerfliessend, in eine wunderbare Farbenglorie, welche nun in wonnig anregender Weise die aufgenommene Empfindung reflectirt. Wir erinnern hier zunächst an dessen berühmte „heilige Nacht" in der Dresdener Galerie, an dessen Madonna in der Glorie in der Münchener Pinakothek, an die Madonna in dem Bilde der Vermählung der heiligen Katharina und andere, schon im Art. „heil. Familie" genannte. Unbestreitbar geben diese Bilder dem Gemüthe des Beschauers mit der künstlerischen zugleich auch eine religiöse Weihe.

In den Rubens'schen Madonnen manifestirt sich der Glaube, dass ein kräftig entwickeltes, volles physisches Wohlbehagen der höhern Ascese nicht eben hinderlich sei und dass der Künstler zur Repräsentation erhabener Ideen nicht der idealen Form bedürfe. Wie geistvoll und malerisch tüchtig er von diesem Standpunkte aus auch zu Werke ging, so überwiegt doch in allen seinen Marienbildern stets die äussere materielle Lebendigkeit die höhere geistige Seite. Der entgegengesetzte Fall findet bei mehreren Madonnen Murillo's, besonders bei denjenigen statt, welchen man den Namen „Empfängniss" beizulegen pflegt. In diesen schlägt der von Andacht, Liebe und Hingebung durchglühte, unbedingt naturalistische Maler seine wunderbarsten Accorde mit so hoher Begeisterung an, dass seine Madonnen, wie sehr sie auch der idealen Form entbehren, sich bis zu der Sphäre der sixtinischen erheben. Das ausgezeichnetste Empfängnissbild Murillo's befindet sich im Louvre. „Ein andalusisches Mädchen in einfach weissem Gewande und blauem Mantel, nicht idealschön, aber von höchstem sinnlichem Liebreiz, steht mit über der Brust gekreuzten Händen auf der Erdkugel, zu ihren Füssen die Schlange; um sie her auf Wolken Engelgenien; sie schaut mit dem Ausdruck gotterfüllter heiliger Sehnsucht zum Himmel empor, von wo der goldene Glorienschein auf sie niederströmt." Ein ähnliches Bild in der Soult'schen Sammlung zu Paris, doch steht hier die jugendlicher gehaltene Jungfrau auf einem Halbmond, die Hände gefalten. Eine dritte derartige

Darstellung — doch flüchtiger und in der Farbe minder bedeutend — enthält das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. Zeigt jedoch Murillo seine Madonnen in anderer Situation, sei es als Gegenstand der Anbetung oder im Kreise der h. Familie, so steht die höhere religiöse Empfindung der genrehaften Auffassung nach (s. den Art. „heil. Familie"), oder spielt ins Süssliche und Verblasene. Noch drei bedeutende Bilder der erstern Conception enthält das Provinzial-Museum zu Madrid. Sie stammen aus dem dortigen Capuzinerkloster, von wo man sie, um sie der Besitzlust des Marschalls Soult zu entziehen, nach Cadix flüchtete und sie so ihrem Vaterlande erhielt. In einem derselben steht die h. Jungfrau auf dem Vollmond, von vier Engelknaben in Wolken umgeben und wie fürbittend herab zur Erde blickend. (Bekannt durch die schöne Lithographie von G. Weinhold.) Das grösste und schönste derselben enthält Figuren von Lebensgrösse und ist durch die die Jungfrau umschwebenden Engelknaben sehr reich in der Composition. Einer dieser Engel hält einen Palmzweig. Der Ausdruck der Maria ist ein überaus seeliger, das Colorit von grösster Feinheit und Harmonie; das dritte stellt die h. Jungfrau auf einem Drachen stehend dar, schmerzlich zu dem von Engeln umgebenen Gott Vater aufblickend. (Zwischen 1670 und 1680 gemalt.) Ein anderes früheres Bild Murillo's (v. J. 1656) in der Kapelle der Kathedrale zu Sevilla enthält eine visionäre Maria von ungemeiner Milde und hohem Liebreiz. Es stellt den h. Antonius von Padua dar, zu dem sich die h. Jungfrau herablässt, ihm ihr göttliches Kind darzureichen. Tiefe des Ausdrucks und magisches Helldunkel machen dies Bild zu einem der schönsten des Meisters.

Eine specielle Aufzählung und örtliche Nachweisung der überaus zahlreichen Mariabilder, zu deren Vermehrung — mit Ausnahme Weniger — fast alle Künstler beigetragen, wenn sie nicht ausschliesslich der Genremalerei huldigten, würde den historischen Ueberblick verhältnissmässig wenig fördern. Das Wesentliche ist bereits hervorgehoben und mit Belegen versehen worden. Es blieben noch einige besondere Beziehungen zu erläutern, die gewissen, öfter wiederkehrenden Auffassungen zu Grunde liegen. So stehen die Darstellungen der Maria auf dem Monde, einen Stern auf ihrem Haupte, oder eine Krone von zwölf Sternen um dasselbe; und Maria mit dem Kinde, von einer strahlenden Sonne umgeben, auf dem Haupte eine Krone von zwölf Sternen, ein Scepter in der Hand und zu ihren Füssen den Halbmond, der auf der Erdkugel steht, um die sich eine Schlange — den Apfel im Maule — windet, unstreitig mit der Beschreibung des Sonnenweibes in Verbindung, von dem es in der Offenbarung 12, 1 und weiter heisst: „*Und es erschien ein grosses Zeichen im Himmel: Ein Weib mit der Sonne bekleidet und den Mond unter ihren Füssen, und auf ihrem Haupte die Krone von zwölf Sternen. Und sie war schwanger und schrie und war in Kindesnöthen. — Und es erschien ein anderes Zeichen im Himmel, und siehe, ein grosser rother Drache, der hatte sieben Häupter und zehn Hörner und auf seinen Häuptern sieben Kronen. — Und der Drache trat vor das Weib, die gebären sollte, auf das, wenn sie geboren hätte, er ihr Kind frässe. — Und sie gebar einen Sohn, der alle Heiden sollte weiden mit der eisernen Ruthe. Und ihr Kind ward entrückt zu Gott und seinem Thron.*" Den Drachen identificirte man mit der Schlange des Paradieses und gedachte des Fluches in 1 Mos. 3, 15: „*Und ich will Feindschaft setzen zwischen dir und dem Weibe und zwischen deinem Samen und ihrem Samen. Derselbe soll dir den Kopf zertreten, und du wirst ihn in die Ferse stechen.*" Und Christus war das Knäblein, das alle Heiden weiden sollte.

In der Darstellung als schmerzhafte Mutter (*mater dolorosa*) erscheint Maria öfter von zwei, auch wohl von sieben Schwertern durchbohrt. Die letztern symbolisiren die sieben Schmerzen, die erstern stehen mit der Stelle bei Lukas 2, 35: „Und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen" in Beziehung. Unter den sieben Schmerzen Mariä begreift man folgende: 1) die Beschneidung, 2) die Flucht nach Aegypten, 3) die Verlierung Jesu als zwölfjährigen Knaben, 4) die Kreuztragung Jesu, 5) die Kreuzigung, 6) die Abnahme vom Kreuze, 7) die Grablegung. — Ihnen gegenüber werden häufig die sieben Freuden durch folgende Momente dargestellt: 1) die Verkündigung, 2) die Heimsuchung, 3) die Geburt Christi, 4) die Anbetung der drei Könige, 5) die Auferstehung Christi, 6) die Ausgiessung des h. Geistes, 7) die Krönung im Himmel.

Die Tradition und die h. Legenden bringen mehrere Heiligen in besondere nähere Beziehung zur h. Jungfrau. Als ihren Vater nimmt man den h. Joachim an; ihre Mutter ist die h. Anna, daher beide vielfach mit der kleinen Maria dargestellt werden; letztere häufig „selb dritt" (*mettercia*), d. h. mit Maria und Joseph auf den Armen. Als Erscheinung kommt sie bei mehreren Heiligen vor, so bei dem h. Gregor (der Gr.), bei dem h. Anselmus von Canterbury, dem h. Antonius von

Padua. Dem h. Johannes Damascenus soll sie die Hand wieder angeheilt haben, die ihm, weil er eine Schrift zur Vertheidigung der Bilder verfasst hatte, auf Befehl Leo's des Isauriers war abgehauen worden. Bischof Ildefonsus von Toledo (667) soll von ihr, weil er ein so eifriger Vertheidiger der Lehre von ihrer Jungfräulichkeit gewesen, am Tage der Mariä Himmelfahrt (15. August) ein weisses Messgewand empfangen haben. Verschiedene bildliche Darstellungen beschäftigen sich mit diesen Legenden, oder nehmen Bezug auf sie. Anderen Heiligen ist in Bildern die Gebenedeite symbolisch beigegeben, z. B. dem Amadeus von Savoyen, der, als ritterlicher Kämpfer für den orthodoxen Glauben, von der h. Jungfrau ein Paar Handschuhe empfängt; dem Johannes a Cruce, einem Carmelitermönch († 1591), weil er als Mystiker und Dichter besonders in dem Lobe der Maria unerschöpflich war. In einigen Darstellungen aus dem Leben des h. Bernhard v. Clairvaux erscheint die Jungfrau mit dem Kinde, dem Heiligen die Brust reichend. Dieser hatte seiner wunderbaren Beredsamkeit wegen den Namen „*Doctor mellifluus*", wesshalb ihm auch meist ein Bienenkorb (Symbol der Beredsamkeit) beigegeben ist. Das etwas starke Symbol, dass Maria ihn an ihren Brüsten saugen lässt, kommt erst im spätern Mittelalter vor.

Höchst beachtenswerth ist der Umstand, dass unter all den schönen Madonnenbildern, in denen die Kunst ihre Triumphe feiert, sich nicht eines befindet, das als wunderthätig verehrt wird. Es ist als ob diese Art von gläubigem Vertrauen vor dem zu augenfälligen Kunstwerke, als einem Ausflusse menschlichen Raffinements, das auf eine absichtliche Sinnentäuschung ausgehe, zurückschrecke. Mit offenbarer Abneigung weist man die Möglichkeit von der Hand, das Bild mit der Person, die es vorstellt, zu verwechseln. Dennoch ist das wunderthätige Bild solchen Gläubigen mehr als ein Symbol, es ist eine Art Talisman, welcher die Nähe der Gottesmutter vermittelt und an den diese — aus irgend welcher Ursache — von Zeit zu Zeit besondere Aeusserungen ihrer Gnade knüpft. So zeichnet sich denn keins von den wunderthätigen Madonnenbildern durch einen höhern Kunstwerth aus. Sie sind in dieser Hinsicht sämmtlich sehr unscheinbar. Dasselbe gilt von der berühmten „Madonna der Könige" in einer Kapelle der Kathedrale zu Malaga in Spanien, so genannt weil Ferdinand und Isabella sie stets mit sich führten und ihr ihre Siege zuschrieben. Auch das merkwürdige Bild der Jungfrau von Guadeloupe, zwei Stunden von Mexiko, merkwürdig durch die profanen Ehrenbezeugungen, die ihm von den Indianern zu Theil wurden, ist auf grobem Agave-Bast ganz schlecht gemalt. Es führt den Namen „Madonna der Eingebornen" und ist von schwärzlich brauner Gesichtsfarbe. Die russischen Muttergottesbilder dieser Art (s. oben) sind meist reich mit Gold, Silber, Edelsteinen und Perlen ausgestattet. (Ueber die neuern Madonnenbilder s. die betreff. Künstlerart.) *L. C.*

Heiligenberg, grossherzoglich badische Standesherrschaft zwischen dem Bodensee und dem ehemaligen Fürstenthum Hohenzollern-Sigmaringen; ungefähr 4 Quadatmeilen gross mit circa 8000 katholischen Einwohnern. Die Herrschaft erhielt ihren Namen von dem auf einer Anhöhe unvergleichlich schön liegenden Schlosse Heiligenberg, dessen Namen dadurch entstanden sein soll, dass die von der wilden Normannenfluth bedrohten Bekenner christlichen Glaubens in den unterirdischen Wohnungen und Kapellen jener Sandsteinhügel eine Zuflucht suchten, dann mit der festern Begründung der fränkischen Herrschaft aus dieser Verborgenheit hervortraten, und mit besonderer Beflissenheit gerade an jenen Stellen das Kreuz aufpflanzten, die noch am spätesten dem heidnischen Cultus gedient hatten. Das noch heute stehende Schloss wurde um die Mitte des XVI. Jahrh. vom Grafen Joachim von Fürstenberg erbaut. Es enthält zahlreiche Ahnenbilder des Fürstenbergischen Hauses, zu denen C. B. A. Fickler in seiner trefflichen Monographie über Heiligenberg (Carlsruhe bei Schmidt) interessante historische Notizen liefert. Auf diesem Schlosse sassen die alten Grafen des Linzgaues und schon im J. 1069 kommt ein Graf Heinrich von Heiligenberg als Schirmvoigt der Konstanzer Kirche vor.

Heiligenbilder oder bildliche Derstellungen von Heiligen und aus dem Leben und den Legenden derselben. In dieser Begrenzung würde unserm Artikel nur ein Theil der christlich-religiösen Bilder angehören*). Eine zu strenge Sonderung indess zersplittert den Stoff in unvortheilhafter Weise, erschwert die Uebersicht der Entwicklung und führt ein zu häufiges Verweisen auf andere Artikel mit sich. Wir halten es daher für zweckmässig, hier zugleich Bezug auf die christlichen heiligen Bilder im Allgemeinen, mithin auf alle solche zu nehmen, welche die Darstellung

*) Ueber die heidnischen Götter- und Götzenbilder, denen als Cultusbilder auch ein gewisser Anspruch auf die Benennung „heilige Bilder" zusteht, spricht der Art. „Mythologische Bilder."

von heiligen Gegenständen zur Aufgabe haben. Um so mehr erscheint dies gerechtfertigt, als diese verschiedenen Gattungen *in praxi* häufig eng verbunden, untermischt und als gegenseitige Ergänzung vorkommen. Demnach gehören hieher sowohl die symbolischen und allegorischen als die biblischen des alten und neuen Testaments. Ein wesentlicher Theil derselben hat bereits in den Artikeln „Adam“, „Apostel“, „Engel“, „Eva“, „Evangelisten“, „Byzantinische Kunst“, „Gott Vater“, „Heilandsbilder“ und „Heil. Jungfrau“ seine Erledigung gefunden. Besonders ist der in dem Art. „Heilandsbilder“ gegebene Entwicklungsgang der christlichen Kunst für diesen Artikel massgebend. An ihn anschliessend, ist zunächst hervorzuheben, wie man schon in dem apostolischen Zeitalter über die messianischen Weissagungen im engern Sinne hinausging und die Personen und Ereignisse des alten Testaments überhaupt als Vorbilder und Vorzeichen derjenigen des neuen Testaments auffasste und so unter dem Gewande des alten auf die Offenbarungen und Begebenheiten des neuen — wenn auch nicht immer in schöner tiefsinnig-zutreffender Weise — hinwies. Ist z. B. Abraham dargestellt, wie er im Begriff ist, seinen Sohn zu opfern, so wird dadurch auf Gott hingedeutet, der „die Welt also geliebt hat, dass er seinen eingebornen Sohn hingab“; schlägt Moses einen Quell aus dem Felsen, aus welchem sich die Durstenden laben, so vertritt dies Christi wunderbare Geburt aus dem jungfräulichen Schoosse der Maria nach den Worten des Propheten: „der Heilsbrunnen, aus dem mit Freuden Wasser geschöpft wird“ — „der geistliche Fels, von dem sie trunken“; sehen wir den gepeinigten und von schmerzhafter Krankheit heimgesuchten Hiob, dessen Freunde sich vor Ekel Mund und Nase zuhalten, so stellt dies die Schmach Christi dar, denn „er war der Allerverächtetste und Unwertheste, voller Schmerzen und Krankheit; so verachtet, dass man das Gesicht vor ihm verbarg.“ Ebenfalls ist Daniel in der Löwengrube nur eine Hinweisung auf den Heiland, der in das Thal des Todes hinabgefahren, aber wieder zum Leben auferstanden. Am liebsten gab man den Tod und die Auferstehung Christi durch die Geschichte des Jonas, aus der besonders die Momente häufig dargestellt wurden, wie er nackt über den Bord des Schiffes geworfen und von dem ungethümen Fisch verschlungen und dann wieder ans Land gespieen wird. Gewöhnlich kommen diese beiden Darstellungen nebeneinander, doch auch einzeln vor; sie dürfen fast nicht fehlen. In ähnlicher Beziehung wird des Elias Aufnahme in den Himmel angewendet. Doch kommen um diese Zeit bildliche Scenen aus dem alten Testament auch ohne eine solche vor, z. B. der Sündenfall, Adam und Eva zu beiden Seiten des Baumes, der gewöhnlich von der Schlange umwunden; Kains und Abels Opfer, Noah in der Arche mit der heimkehrenden Taube, Moses die Gesetzestafeln von der Hand des Herrn empfangend, der Durchgang durch das rothe Meer, die drei Jünglinge im feurigen Ofen, des Elias Vision des Todtenfeldes u. a. Allmälig erscheinen dann auch — besonders an Sarkophagen — Darstellungen aus dem neuen Testamente häufiger; z. B. Christus vor Pilatus, die Gefangennehmung Christi, dessen Geburt, die Anbetung der drei Könige, Christus und die Samariterin am Brunnen, der Einzug in Jerusalem, die Fusswaschung, Petri Verläugnung und dessen Gefangennehmung. Besonders wiederholen sich einige Wunder, als: die Erweckung des Lazarus, die wunderbare Speisung des Volks, die Heilung der blutflüssigen Frau, des Blinden und des Gichtbrüchigen, der sein Bett davon trägt. Auch will man in gewissen Gestalten, die Lampen in den Händen halten, das Gleichniss der klugen und thörichten Jungfrauen erkennen. In allen diesen Darstellungen ist das Historische und Individuelle noch durchaus untergeordnet und das Symbolische übereinstimmend; doch ist ihre Anordnung ziemlich mannigfaltig und frei.

Die Sarkophage enthalten gewöhnlich auf ihrer langen Seite mehrere Gegenstände dieser Art, meistens fünf, welche durch kleine Säulen, die oben gerades Gebälk, Bogen, Giebel oder muschelförmige Höhlungen tragen, getrennt sind. In dem mittleren Raume befindet sich meist Christus, öfter zwischen zwei Jüngern, dargestellt, oder auch thronend, wo dann mitunter — wie auf dem Sarkophage des Junius Bassus und auf einem andern im Vatikan — ihm eine männliche oder weibliche Gestalt beigefügt ist, die mit ausgebreiteten Armen einen schwebenden Schleier — wahrscheinlich als Hindeutung auf seine Verklärung oder auf seine göttliche Offenbarung — hervorzieht. Zuweilen auch ist Christus vor einem Vorhange oder auf einem Hügel stehend verbildlicht, aus welchem letztern die vier Paradiesesströme — zugleich eine Hindeutung auf die vier Evangelisten — fliessen. Die auf beiden Seiten befindlichen Nebenbilder haben selten einen innern Zusammenhang und sind ohne Rücksicht auf ihren alt- und neutestamentarischen Ursprung zusammengestellt. Säulen oder Palmen oder auch mitunter bedeutungslose Grenzfiguren pflegen dieselben zu trennen. Meist haben sie einen Hintergrund von mancherlei Bauwerk mit

thor- und thürartigen Oeffnungen, in denen sich die Gruppen absondern, oder auch von Bäumen und Weinlaub. Die Nebenfiguren sind meist kleiner als die Hauptfiguren, so die Kranken bei den evangelischen Wundern, die Juden bei der Quelle des Moses etc. Meist ist die Begebenheit mit möglichst wenigen Figuren in typisch hergebrachter Weise ausgedrückt. So erscheint Lazarus stets von Tüchern umwickelt, meist in der Grabesthüre stehend, Noah's Arche immer als viereckiger Kasten, das Wunder der Brodvermehrung jedesmal durch eine Anzahl gefüllter Körbe ausgedrückt, der geheilte Gichtbrüchige trägt immer sein Bett, Christus und Petrus werden stets von zwei Knechten zum Gefängniss geführt und David steht zwischen zwei Löwen und Löwenwärtern. Dabei sind alle Gestalten ganz oder fast ganz von der Vorderansicht gezeigt. (Vergl. den Art. „Sarkophage.")

Die ältesten Gemälde der Katakomben, von denen indess nur geringe Ueberreste und spätere Nachbildungen vorhanden, sind in der Anordnung des Ganzen grossartig und erinnern in der Raumvertheilung und Verzierungsweise an die bessern Wandmalereien der Kaiserzeit. Es sind einzelne Bilder, durch Arabesken und Linien zu einem Ganzen verbunden. Die grösseren befinden sich an der Decke der kapellenartigen Gemächer, da die senkrechten Wände überall von Leichenbehältern durchbrochen sind. Die Anordnung ist meist kreisförmig um ein mittleres Bild von runder oder auch acht- und viereckiger Einfassung. Die vier oder auch acht umgebenden Bilder sind kleiner, die Zwischenräume bald durch geometrische Linien, bald durch Blumen, Fruchtkörbe, Delphine — die hier eine bloss dekorative Bedeutung haben —, durch Genien u. dergl. ausgefüllt. Obgleich die Ausführung roh, so erinnert sie doch oft an die Wandmalereien von Pompeji und an die der Titusthermen. Die mittleren Bilder enthalten Darstellungen Christi, die ihn bald als guten Hirten, bald als Wunderthäter in Jünglingsgestalt zeigen. (Vergl. den Art. „Heilandsbilder" und „Katakomben.")

Mit der Christenthums-Anerkennung Constantins gewinnen die religiösen Darstellungen ein weites Feld in grossen Basiliken und prachtvollen Taufkirchen, wo sie in glänzender Weise Wände, Altarnischen und Kuppeln ausschmücken. Ausführliche, ornamentisch geordnete Inschriften erläutern jetzt häufig die Bedeutung der Bilder. *) Die musivische Kunst, die bis dahin vorzugsweise zum Schmucke der Fussböden angewendet wurde, erhebt sich aus ihrer Niedrigkeit und verdrängt die bisher übliche Malerei in Wasserfarbe und Enkaustik. Mit diesem neuen Material bildet sich ein neuer Styl in der Auffassung. Das Symbolische der Katakombengemälde verschwindet und das Historische tritt in den Vordergrund. Doch ist dieser Uebergang ein allmäliger und eines der ältesten Mosaiken in S. Constanza bei Rom (wahrscheinlich unter oder bald nach Constantin erbaut) zeigt ihn deutlich, besonders in den Ornamenten. Die hier zwischen Gewinde von Weinlaub auf weissem Grunde angebrachten Genien erinnern durchaus an die ähnlichen Darstellungen in den Katakomben des h. Calixtus.

Die meisten und wichtigsten musivischen Bilder des fünften und der nächstfolgenden Jahrhunderte enthalten die Kirchen von Ravenna und Rom. Die kirchliche Malerei steht hier in einem engen Verhältnisse zur Architektur, von welcher sie nicht nur in der Anordnung, sondern auch in den Gedanken abhängt. Das symbolische Element ist im Einzelnen wie in der Vertheilung der Gegenstände noch vorherrschend, doch trägt es bereits einen schärferen Character als in den Bildern der Katakomben. Die herrschend gewordene Basilikenform der Kirchen — ein Langgebäude von drei oder fünf Schiffen, getrennt durch Säulenreihen, das Mittelschiff höher als die übrigen, mit einer oder drei Nischen an der Hinterwand schliessend, vor denen sich mitunter noch ein Querschiff hinzieht — bietet dem Bilderschmuck eine reiche Abstufung von Flächen dar. Je nach der Bedeutung der Gegenstände sind sie näher oder ferner vom Altar, der vor der Nische des Mittelschiffes stand, angebracht. In der Hauptnische befindet sich meist die stehende oder thronende kolossale Gestalt Christi, zu dessen Seiten die Apostel, Heiligen oder Stifter der Kirche; später erscheint neben Christus — oder auch statt seiner — die Jungfrau Maria. Eine aus Wolken reichende Hand, eine Krone haltend, versinnbildlicht Gott den Vater. Darunter, auf einem schmalen Streifen, das Lamm der Offenbarung mit zwölf andern, auf die Apostel oder auf die Gläubigen im Allgemeinen bezüglichen Lämmern, die von beiden Seiten aus den Thoren von Jerusalem und Bethlehem hervorgehen. Auf dem Bogen der Nische verschiedene aus der Apokalypse entnommene Bilder: das Lamm oder das Buch mit den sieben Siegeln auf dem Throne, die Symbole der Evangelisten, die sieben Leuchter, die vierundzwanzig Aeltesten, ihre Arme

---

*) In ärmeren und geringeren Kirchen mögen sie auch deren Stelle vertreten haben.

anbetend zum Lamm erhebend. Von der weitern Ausschmückung der Obermauern der Mittelschiffe und der Bogenfüllung über dessen Säulen, welche ohne Zweifel bei den prachtvolleren Basiliken meist stattfand, sind nur wenige Beispiele erhalten. Im Allgemeinen pflegen sich die Bilder des Mittelschiffes auf die kämpfende Kirche oder auf die Verheissungen, die des Triumph- oder Nischenbogens auf die Zukunft des Heilandes und die der Nische selbst auf seine Glorie und Herrlichkeit zu beziehen. Von Passionsdarstellungen findet sich um diese Zeit noch nichts.

Das älteste erhaltene Mosaikwerk des V. Jahrh. im Baptisterium des Doms von Ravenna — wahrscheinlich zwischen 425 und 430 erbaut — enthält innerhalb eines Kreises von symmetrisch geordneten symbolischen Zeichen (4 Altäre mit offenen Büchern, 4 Throne mit Kreuzen, 8 Bischofsmützen unter Muschelnischen und 8 zierliche Lauben, vielleicht Gräber) die zwölf Apostel in kolossaler Grösse und in der Mitte das Rundbild der Taufe Christi. Der Hintergrund der Apostelbilder ist blau, der Boden grün, aufsteigende Akanthuspflanzen trennen die einzelnen Gestalten. Ihre Gewänder sind meist von Goldstoff in Art bischöflicher Tiaren; in den Händen tragen sie Kronen. Jeder Gestalt ist der Name beigeschrieben. Keine von ihnen kennzeichnet sich noch durch den später üblich gewordenen Typus. Die Gestalt Christi entspricht dem Katakombentypus. Zwischen ihr und der des Täufers steht ein Kreuz; Nimbus und Glorien kommen nicht vor. Der Flussgott des Jordan (mit Schilfblättern) taucht aus dem Wasser hervor und reicht ein Handtuch zum Abtrocknen dar; auch ihm ist der Name Jordan beigefügt.

Bedeutender sind die historischen Darstellungen in S. Maria Maggiore zu Rom, die Papst Sixtus III. (432—440) ausführen liess. Sie stellen in langer Folge an den Wänden des Schiffes die Geschichte der Patriarchenzeit, des Moses und Josua und am Triumphbogen die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Enthauptung des Johannes dar. In der Ausführung zeigt sich indessen schon ein zunehmender Mangel an Haltung und Zeichnung, auch sind die Bewegungen ungeschickter und die Gestalten mühsam zusammengedrängt; Umrisse und Schatten derb und stark.

Ungefähr derselben Zeit gehört die reiche Bilderausschmückung der Grabkapelle der Kaiserin Galla Placidia in Ravenna an. Die Apostel hier ohne Attribute, je zwei und zwei an den vier Wänden des Oberbaues; zwischen ihnen Tauben, aus Schalen nippend; in Lunetten zwischen grüngoldenen Arabesken auf blauem Grunde goldene Hirsche, auf einen Wasserquell zuschreitend. Anordnung und Figuren weniger bedeutend als die dekorative Zusammenstellung.

Ein in der Anordnung und Gesammtwirkung grossartiges Werk aus der Zeit Leo's des Gr. sind die vorderen Mosaiken des Triumphbogens von San Paolo fuori le mura bei Rom (nach dem Brande vom J. 1823 wiederhergestellt). Das riesige Brustbild Christi erscheint von einem Strahlennimbus von 15 Fuss Durchmesser umflossen. Ueber ihm in den Wolken schweben die vier geflügelten Thiere der Evangelisten mit Evangelienbüchern; etwas tiefer neigen zwei Engel ihre Stäbe vor dem Heilande — vielleicht die frühsten derartigen Engeldarstellungen —; zu den beiden Seiten legen die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse ihre Kronen nieder. Die auf der rechten beugen sich mit entblösstem, die auf der linken mit verhülltem Haupte, andeutend, dass die Propheten des alten Testamentes den Heiland nur umschleiert, die Apostel des neuen aber ihn von Angesicht zu Angesicht schauen durften. Unter ihnen links Paulus mit dem Schwert, rechts Petrus mit den Schlüsseln, beide wie in Verkündigung begriffen. Sie tragen das Haar gescheitelt, was bloss dann vorzukommen pflegt, wenn nicht eine unmittelbare, sondern eine symbolische Darstellung beabsichtigt wird.

Um diese Zeit wird es Sitte, am Triumphbogen (oder am Bogen über der Hauptnische) neben dem Lamme auf dem Throne oder neben dem Brustbilde Christi apokalyptische Sinnbilder, ganze Schaaren von Engeln, Aposteln, Heiligen und Aeltesten zu häufen. Dagegen wird der Schmuck der Nischen auf statuarische Gestalten, auf die Namensheiligen und Donatoren reducirt. An die Stelle der nackten Kindergenien treten hohe jugendliche Engelgestalten mit Flügeln, vollständig bekleidet und bisweilen als Boten Gottes Stäbe in den Händen tragend. Ihre Bedeutung ist eine ernstere als die jener Kindergenien. Die frühere heitere weinlaubumrankte Symbolik schwindet gänzlich. Portraitartige Gestalten und apokalyptische Visionen gewinnen die Oberhand, doch entnimmt man den letztern nicht die Gestalten des Abgrundes, sondern nur die Bilder der Verherrlichung Christi und seiner Gemeinde. Die noch immer junge Kirche will vor Allem die Glorie ihres Herrn darstellen. Die leuchtende Goldfläche tritt bereits mehrfach an die Stelle des blauen Grundes. So z. B. in dem schönen Mosaik von S. Cosmas und Damianus in Rom

(526—530). In der Nische dieser Kirche ist dargestellt, wie die Apostel Petrus und Paulus den h. Cosmas und den h. Damian, welche, Kronen in den Händen tragend, dem auf dunkelblauem Grunde zwischen goldrandigen Wolken schwebenden (kolossalen) Heilande zuführen. Rechts schliesst sich an diese der h. Theodor, links Papst Felix IV., der Gründer der Kirche. Petrus und Paulus tragen die übliche ideale Bekleidung, dagegen Cosmas und Damian das spätrömische Kostüm: violette Mäntel in Goldstoff mit rothen Stickereien, von barbarisch-orientalischem Aussehen. Petrus hat hier schon die Glatze und Paulus das kurze braune Haar und den dunkeln Bart, was ihn später kennzeichnet. Ueberhaupt erscheinen sämmtliche Heilige hier als betagte Funfziger und nur Christus in kräftigem reifem Mannesalter. Dies zunehmende Alter der Figuren ist characteristisch für die bereits zur Neige gehende byzantinische Kunst.

In der Kirche S. Vitale zu Ravenna (534—547) kommt zu den historischen Vorgängen aus dem alten Testament und zu den Evangelisten in ganzer Figur endlich noch die Scene der Einweihung der Kirche selbst, die 547 erfolgte. In der Halbkuppel der Nische sieht man zur Seite eines auf der Weltkugel thronenden noch sehr jugendlichen idealen Christus den h. Vitalis und den Bischof Ecclesius, der als Gründer der Kirche ein Kirchenmodell trägt. Höchst bemerkenswerth ist noch die Darstellung der blutigen und unblutigen Opfer in dem hohen viereckigen Raume vor der Nische: Abraham bringt den drei Jünglingen in weissen Gewändern Speise ins Freie, wo dieselben unter einem noch kahlen aber doch bereits knospenden Baume am Tische sitzen, während Sarah in der Hausthüre steht; dann Abraham im Begriff seinen Sohn zu opfern; Abel vor einer Balkenhütte sein blutiges Opfer emporhebend, während Melchisedek — dem als Vorbild Christi ein Nimbus verliehen — aus einem basilikaartigen Tempel hervortritt und seinen Segen über Brod und Wein spricht. Hieran reihen sich nun weitere Andeutungen des alten Bundes auf den neuen, z. B. Moses, eine jugendliche Gestalt, als Hirt bei seinen Schafen, dann vor dem brennenden Dornbusch, dann als Empfänger des Gesetzes auf dem Berge etc.

Ausführliche Erwähnung verdienen nunmehr die zwei gewaltigen Festzüge auf Goldgrund in San Apollinare nuovo (553—566), ebenfalls zu Ravenna. Sie befinden sich über den Bogen des Mittelschiffs. Die rechte Seite zeigt den Zug der Märtyrer und Bekenner. Er kommt aus der Stadt Ravenna. Sie ist durch eine prachtvolle Nachbildung des ostgothischen Königspalastes bezeichnet; untere und obere Bogenhallen, Eckthürmchen und Kuppeln. An den Wänden des Palastes Siegesgöttinnen in bunten Gewändern, vor den untern Hallen weisse mit Blumen und Fransen besetzte Vorhänge. Das Innere der geöffneten Pforte ist glänzender Goldgrund als Symbol der Herrschaft. Der in langsamer Bewegung aus derselben hervorgehende Zug geht einer Allee von Palmen entlang. Diese Palmen trennen zugleich die einzelnen Gestalten. Sämmtliche Gestalten tragen helle Gewänder und Kronen in den Händen, gleichen sich in den Gesichtszügen und sind auf wenige lebendige Linien reducirt. Als Ziel des Zuges erblickt man Christus auf dem Throne zwischen den vier Erzengeln, letztere edle Gestalten von feierlicher Haltung. — Auf der linken Seite wandelt in ähnlicher Anordnung der Zug der Märtyrinnen und Bekennerinnen, die aus der durch Hafen und Festungswerke angedeuteten Stadt Classis kommen. Ihr Ziel ist die h. Jungfrau mit dem von den h. drei Königen verehrten Jesukinde. Obgleich die Gestalten der drei Könige vielfach restaurirt sind, so lassen sich doch die lebendig ausgedrückten Bewegungen so wie ihr prachtvolles Kostüm noch sehr wohl erkennen. Sie tragen reich gesäumte Wämser, kurze seidene Mäntel, Beinkleider von Tigerfellen und hellfarbige Schuhe.

Wenn wir jetzt nur vorübergehend auf den Verfall der byzantinischen Kunst und auf den mit Leo dem Isaurier (726) beginnenden Bilderstreit hindeuten, so übergehen wir kein wesentlich bedeutsames Werk der religiösen Kunst. Der allmälig zunehmenden Erstarrung folgt endlich ein mumienhaftes Einschrumpfen. Der Versuch, Lebendig-Bewegtes darzustellen, verschwindet gänzlich. Die Gestalten werden lang, hager und eckig in den Gelenken, die Gesichtszüge düster und mürrisch. (Vergl. den Art. „byzantinische Kunst.“) Ein finsterer Mönchsgeist findet Wohlgefallen am Hässlichen und Verkümmerten, dem sich das ehmals Feierlich-Ernste und Erhabene — unterdess aber Verstorbene — nur noch als schreckhaftes Gespenst beigesellt. Selbst die Madonna wird mürrisch und langweilig. Das Alles aber ist — obgleich auch die Gewandungen und Ornamente verarmen — mit grossem äusserm Luxus, mit Gold und Reichthum ausgestattet. Irren würde man aber, wollte man diese Erstarrung in der Weise einem geistlichen Einflusse zuschreiben, als ob gerade sie von der Kirche geboten worden sei, um dadurch einen gewissen Eindruck der unwandelbaren Festigkeit kirchlicher Vorstellungen zu erreichen. Sie lag vielmehr — wie auch die gleich-

zeitigen Bilder weltlicher Art bezeugen — überwiegend im Geiste einer Zeit, deren moralische Erstarrung sich das Grosse und Hohe nicht mehr als ein Freies und Lebendiges denken konnte. Die zugleich aufkommende mönchische Richtung förderte das Uebel nur.

Bemerkenswerth ist, dass erst nach der Beendigung des, jedenfalls von Seiten



Die Communion des h. Hieronymus, von Domenichino.
(S. unten.)

der Gegner barbarisch geführten Bilderstreites — über den unser Art. „Heilandsbilder" das Wesentlichste enthält — die grauenhaften und schauerlichen Marterbilder gewissermassen als neues Reizmittel für den abgestumpften Sinn eines geknechteten und durch entwürdigende Leibestrafen verhärteten Volks in Aufnahme kommen. Das Wohlgefallen an diesen Abscheu erregenden Darstellungen nahm bald so sehr zu, dass man ganze Sammlungen von Martergeschichten, Meno-

logien verfasste, in denen man bildlich darstellte, wie die Heiligen von wilden Thieren zerrissen, verbrannt, gebraten, geschunden oder mit dem Schwerte hingerichtet werden. In einem Codex aus der Zeit des Kaisers Basilius Macedo (867—886), der auch die Martyrien der zwölf Apostel enthält, zeigt sich der Anfang dieser Richtung. Es ist derselbe, welcher die erste byzantinische Kreuzigung Christi enthält.

Nachträglich anzuführen blieben noch die theilweise byzantinischen Mosaike in **San Marco zu Venedig.**

TG. Scenen der Apostelgeschichte, einzelne Heilige, u. a. m.

In der hintern Nische bloss ein grosser Christus, unten 4 Heilige.

Hintere Kuppel: Christus, Maria, David, Salomo und elf Propheten. Pendentifs: die Symbole der Evangelisten.

TG. Scenen der Apostelgeschichte; einzelne Heilige; das Opfer Kains und Abels.

TG. und WB. Wunder und Thaten Christi bis zum Abendmahl.

Eckraum: Engel u. Heilige.

TG. Geschichte Christi bis zur Transfiguration.

Eckraum: Ornam. u. Heilige.

TG. Wunder Christi. WB. desgl.; Geschichte eines heiligen Mönchs.

TG. Wunder Christi. WB. Stammbaum Christi. Darunter die *Capella di S. Isidoro* mit dessen Thaten.

Kuppel links: Ein Kreuz, ringsum die Wunder der Apostel. Pendentifs: die 4 Kirchenlehrer.

TG. Wunder Christi und Abendmahl.

Mittlere Hauptkuppel: Christus zwischen 4 Erzengeln; ringsum Madonna u. Apostel; dann die christlich. Tugenden; in den Pendentifs die Evangelisten u. die Flüsse des Paradieses.

TG. Christi Versuchung, Einzug in Jerusalem, Abendmahl und Fusswaschung.

Kuppel rechts: nur vier Heilige; Pendentifs: vier Heilige.

TG. Wunder Christi.

Capella de Mascoli: Leben der Maria.

TG. Leben der Maria. WB. Jugendgeschichte Christi u. Gesch. von Daniel und Susanna.

Eckraum: Evangelisten u. Heilige.

TG. Die Passion bis zur Auferstehung.

Eckraum: Christus, Maria u. Heilige.

TG. Biblische Geschichten. WB. nochmalige Darstellung der Translation des heiligen Marcus.

TG. u. WB. Thaten und Martern der Apostel.

Vordere Kuppel: Ausgiessung des heil. Geistes auf die Apostel; ringsum die Anwesenden fremder Nationen. Pendentifs: die Erzengel.

TG. u. WB. Thaten und Martern der Apostel. Christus am Oelberge.

Eckraum: Offenbarung und Heilige.

TG. Scenen aus der Offenbarung.

Eckraum: Offenbarung und Heilige.

Grosses vorderes Tonnengewölbe: das Paradies.

Die Buchstaben TG. bezeichnen Tonnengewölbe und WB. Wandbild.

Die ältesten der Wand- und Gewölbebilder mögen noch aus dem XI., vielleicht gar aus dem X. Jahrhundert herrühren, während an den jüngsten noch die Schüler

und Nachfolger Tintoretto's arbeiteten. Alle Kunststyle, welche innerhalb der langen Zeit von sechshundert Jahren dort zur Geltung kamen, haben sich an diesem Werke, in dem ein folgerecht durchgeführter Gesammtgedanke schwer aufzufinden ist, verewigt. In den fünf halbrunden Wandnischen der Vorderseite sieht man die Geschichte der Ueberbringung der Leiche des h. Marcus (welche im J. 828 von einer venezianischen Handelsflotte aus Alexandrien nach Venedig gebracht wurde), in der mittlern ein Weltgericht und in den fünf halbrunden Abschlüssen der Obermauer die Geschichte Christi, letztere fast durchaus von jüngerem Datum. In der das Gebäude von drei Seiten umgebenden Vorhalle ist die des alten Bundes von der Schöpfung bis auf Moses — ausgezeichnete Werke des XIII. Jahrh. enthalten; in der Capelle und dem Baptisterium die des h. Marcus und zahlreiche, symbolisch sehr bedeutende, auf die Taufe bezügliche Darstellungen. Kugler giebt in seiner Gesch. d. Malerei vorstehende Uebersicht, von welcher er bemerkt, dass sie von den Tausenden von Figuren nur das Hauptsächlichste hervorhebe, dass sie aber genüge zu beweisen, wie wenig man die Gelegenheit zu bildlicher Entwickelung eines dogmatischen Systems benutzt habe.

Höchst merkwürdig ist hier die Darstellung der Auferstehung. Ueber den gesprengten Pforten des Hades steigt der Heiland mit der Siegesfahne empor, den Adam an der Hand mit sich fortreissend, während auf beiden Seiten die Apostel ihre Hände anbetend emporheben. Ferner die Ausgiessung des h. Geistes, bei welcher die anwesenden fremden Nationen je zu zweien in ihren Trachten erscheinen, die Juden in spitzen Hüten, die Parther mit Bogen und Pfeilen, die Araber fast nackt u. s. w. Endlich lässt sich im Allgemeinen sagen, dass wohl sonst fast nirgends die christlichen Tugenden, die Thaten und Martyrien der Apostel in solcher Vollständigkeit abbildlich zusammengebracht sind wie hier. Die ältesten dieser Mosaike befinden sich in der vordern, mittlern und links gelegenen Kuppel und in den darangrenzenden Tonnengewölben. In der Ausführung sind sie meist fein und sorgfältig, übrigens im schlimmsten Sinne des Wortes byzantinisch. Durch das Weglassen des Bodens ist den Gestalten auch der letzte Rest von Haltung genommen. Die Alterschwäche hat sich selbst auf das Bild des Heilands ausgedehnt, der als mürrischer Alter mit grauweissem Haar und Bart erscheint.

Wichtig für die Geschichte der Heiligenbilder sind die Miniature dieser Kunstepoche. So enthalten die obenerwähnten Predigten des Gregorius von Nazianz (in der Bibliothek zu Paris), ein Pergament-Foliant in schöner Capitalschrift, für den Kaiser Basilius Macedo gefertigt, zahlreiche Bilder aus dem alten und neuen Testament, aus dem Leben der Apostel, des h. Gregor, des h. Cäsarius, des h. Cyprian, Constantins d. Gr. etc. Die Namen der Personen sind häufig beigeschrieben. Christus und Maria erscheinen in der Regel in dunkelvioletten Purpurgewändern mit blauer Toga; die Gewänder der Andern sind nach antiker Weise von hellen und sehr gebrochenen Farben, besonders röthlich, bläulich, grünlich. Die Vorgänge ereignen sich meist im Freien, was durch einen grünen Anstrich des Bodens, durch einen blauen der Luft und des Wassers bezeichnet wird. In andern Fällen stehen die Gebäude — in spät antikem Geschmack — klein daneben. Alle Nebenfiguren erscheinen sehr klein. Der Prophet Jonas, wie er vom Wallfisch verschlungen und wieder ans Land gespieen wird, ist jugendlich gehalten und trägt einen goldenen Nimbus. Gleichfalls jugendlich und unbärtig ist Jehova in der Vision des Jesaias dargestellt. In einer Verklärung Christi von schöner Erfindung und Ausführung trägt der sehr würdig gehaltene Heiland eine Tunica von hellblauer und eine Toga von hellgrüner Farbe; Moses und Elias, jener jugendlich, dieser mit mässigem Bart, haben violette Gewänder. Von den untenstehenden Aposteln Petrus und Johannes ist der letztere merkwürdiger Weise nach der ältesten Auffassung ein Greis mit weissem Haare und Bart. In der Darstellung der anbetenden h. drei Könige haben diese hohe Mützen auf, „die ohne Zweifel aus den phrygischen Mützen der ältesten Denkmale entstanden sind.“ Im Hintergrunde des Bildes: die schlafenden Könige von einem Engel geweckt. Der Kindermord ist durch das Tödten eines Kindes in Gegenwart von Herodes und zweien Räthen angedeutet. Zacharias wird mit einer Lanze durchbohrt; Elisabeth und Johannes halten sich in einer Höhle verborgen, so dass nur ihre Brustbilder sichtbar sind. In der Darstellung der Parabel von Lazarus und dem reichen Manne reitet der reiche Mann an Lazarus vorüber, dem die Hunde die Geschwüre lecken. Daneben der reiche Mann als Todter im Purpurgewande in prächtigem Bett von Klagenden umgeben; ihm gegenüber der todte Lazarus, als Mumie eingewickelt, allein. Darunter die Seele des Lazarus als Kind in Abrahams Schoos; gegenüber der Reiche nackend und allein in Flammen. Lazarus und Abraham tragen Heiligenscheine. In dem Bilde: Moses vor dem feurigen Busch, erscheint an der

Stelle Gott Vaters ein Engel von schöner Gestalt; in dem der Bekehrung Pauli in der Luft das Brustbild Christi mit goldener Umrundung. — Die Marter der sieben Söhne der Maccabäer und deren Mutter zeigen, wie grell man um diese Zeit solche Gegenstände behandelte. — Aeusserst interessant ist die Darstellung des zweiten Concils. In der Mitte steht, umgeben von einem einfachen spät antiken Bau, ein antiker goldener Sessel mit rother Decke, auf welchem eine aufgeschlagene Bibel — die Gegenwart des h. Geistes repräsentirend — liegt. Rechts zunächst der Kaiser Theodosius in Gold und Purpur, dann auf beiden Seiten die geistlichen Väter in byzantinischen Trachten, meist segnend; unten, in lebhafter Bewegung auf den Kaiser blickend, der Ketzer Makedonios, dessen Schriften auf einer Art Altar liegen. — Ferner: ein Anhänger der altrömischen Religion macht den Kaiser Julian Apostata auf eine Anzahl Teufel aufmerksam, welche in einer Höhle stecken, womit ohne Zweifel die alten Götter gemeint sind, die sich, vom Christenthum gestürzt, hier verborgen halten; daneben: Julian opfert im Beisein derselben Person den alten Göttern einen Stier; endlich: Julian, vom Pferde gefallen, wird von einem Heiligen mit einer Lanze durchbohrt. Den Schluss bildet: Gregor von Nazianz geht zu Schiffe — Schiff und Schiffer in kleinerem Massstabe —; dann dessen Empfang der Priesterweihe, indem zwei Priester die Bibel über seinem Haupte halten; zum Schlusse legen zwei Männer den todten Heiligen in einen Sarkophag von antiker Form, während ein Priester im Purpurgewande das Weihrauchfass über ihm schwingt.

Wegen seiner zahlreichen antiken Personificationen von abstracten und Naturgegenständen ist ein Psalterium des IX. (nach Waagen des X.) Jahrhunderts besonders interessant. Hier lehnt an die Schulter des jugendlich schönen David mit der Lyra die „Melodie", eine hehre Frau von graziösem Motiv; seitwärts liegt „das waldige Gebirge von Bethlehem", ein bekränzter Mann mit grünem Gewande, einen Baumzweig in der Linken; den löwentödtenden David treibt die „Stärke", ein jugendliches Weib von weisser zarter Farbe, zur That an, während aus einem Felsen der Gott des Berges, eine junge männliche Gestalt, dem Vorgange bewundernd zuschaut; bei seiner Salbung schwebt über ihm die „Milde", gleich dem salbenden Samuel mit einem röthlichen Nimbus versehen; bei dem Kampfe mit Goliath sieht man hinter diesem die fliehende „Prahlerei", hinter David die „Kraft", welche ihn unterstützt; als König stehen dem byzantinisch-kaiserlich Geschmückten die „Weisheit" und die „Weissagung" zur Seite; über dem büssend am Boden Liegenden erhebt sich die „Reue." In gleicher Weise sind die „Nacht", die „Wüste", der „Abgrund", das „rothe Meer", der „Berg Sinai", der „Morgenstern", das „Gebet" etc. in antiker Weise personificirt. David trägt meist einen goldenen Nimbus, Nathan einen bläulichen; auch Hiskia und Jesaias haben goldene Heiligenscheine. In keiner andern griechischen Handschrift hat sich die antike Auffassungsweise so rein erhalten, als in dieser. Die Gestalten sind meist edel, die Farben zart und von harmonischer Zusammenstellung. Das Ganze ist eine für diese Zeit seltene Erscheinung.

In anderer Hinsicht ist das sog. vaticanische Menologium (für den Kaiser Basilius den Bulgarentödter, 989—1025, ausgeführt) wichtig. Es liefert einen der glänzendsten Belege für die herrschend gewordene Neigung, sich an grässlichen Marterschilderungen der Heiligen zu erbauen. In diesem kostbarsten aller Kalender, der jedoch nur die Hälfte des Jahres umfasst, sind in 430 prachtvollen Miniaturen auf Goldgrund — neben Gegenständen aus dem Leben Christi und der Kirchengeschichte — die furchtbaren Qualen veranschaulicht, mit denen eine satanische Unmenschlichkeit die Gläubigen heimsuchte. Hier werden Heilige gebraten, gesotten, gestampft, geschunden, von wilden Thieren zerrissen, von Pferden geschleift, lebendig begraben, zu Tode gegeisselt, gekreuzigt, ersäuft, in glühenden Stieren verbrannt, an den Füssen aufgehangen u. dgl. m. Diese Compositionen sind bei grosser Leblosigkeit des Einzeln durchschnittlich sprechend und selbst die Körperbewegungen hie und da sogar lebendig; Gewänder und Köpfe meist starr und conventionell.

Die griechischen Miniature der folgenden Jahrhunderte liefern wenig Erhebliches für die Geschichte der Heiligenbilder. Eine Sammlung von Predigten für die Marienfeste (im Vatican) aus dem XII. Jahrh. zeichnet sich besonders durch aus Thierfiguren gebildete Initialen und durch schöne Ornamente aus; die im Vatican befindliche Klimax des Johannes Klimakus — eine wichtige Handschrift aus der Comnenenzeit — veranschaulicht in kleinen, höchst zierlich und scharf gezeichneten Compositionen — in denen jedoch die Bewegungen grösstentheils höchst ungeschickt und allgemein sind — die Allegorie: Tugenden sind die Stufen zum Himmel, Laster die zur Hölle.

Wir können von hier ohne Weiteres auf die Darstellungen der nordischen Minia-

ture übergehen und zwar zunächst auf ein in der k. Privatbibliothek des Louvre befindliches Evangelienbuch, das Carl d. Gr. und seine Gemahlin Hildegarde von einem Maler Gottschalk anfertigen liess, welcher daran sieben Jahre arbeitete. Es enthält die Darstellung eines thronenden Christus und die Bilder der vier Evangelisten; die letztern sitzen ebenfalls auf thronartigen Sesseln mit rothen Kissen, tragen sämmtlich Bärte und antike Gewänder; die Füsse nackt. Neben Matthäus der Engel mit segnender Handbewegung (wie überall in den Mss. Carls d. Gr.) nach griechischem Ritus. Auf der Rückseite des Blattes, welches das Christusbild enthält, befindet sich ein Brunnen des Lebens. Die Ueberdachung desselben wird von acht Säulen mit corinthischen Capitälen getragen; auf der Spitze des Daches ein griechisches Kreuz; oben und unten allerlei zum Theil unerklärliche Thiere, als ein Hirsch, ein Kranich, ein Storch, Enten, Pfauen, Fasane, Hühner, Perlhühner etc. Darüber die goldene Inschrift: *In vigilia natalis Domini hora nonae. Statio adscam Mariam;* neben dem Brunnen: *Sto. Mat. capl. III.* — Die Figuren sind meist ungeschickt, doch bewegt; in den Köpfen sind die hochgewölbten Augen, die starkgeschwungenen Stirnknochen und die oben schmalen und unten breiten Nasen und eine gewisse antike Fülle des Mundes characteristisch. Aehnliche Bilder, doch prächtiger und zahlreicher, enthält ein Evangeliarium aus der Abtei St. Médard zu Soissons, das dieselbe Bibliothek aufbewahrt und das nach Waagen ebenfalls auf Carls d. Gr. Geheiss entstanden sein mag. Es enthält u. a. auf zwölf Seiten die 10 Canones des Eusebius von Cäsarea, oder die Angabe von Allem, worin die vier Evangelisten übereinstimmen und von dem, was jedes der Evangelien allein enthält. Engelgestalten, die Bilder der Evangelisten und ihre Zeichen, das Bildniss Christi, Brunnen des Lebens etc. wechseln ab zwischen architektonischen Einfassungen. Die Verhältnisse sind schlanker, die Bewegungen übertrieben lebhaft. Nur Matthäus erscheint bärtig. — In dem Codex aureus auf der Stadtbibliothek zu Trier, ein Evangeliarium, das Carls Schwester Ada stiftete, sind die Bilder der Evangelisten sämmtlich bartlos. — Alttestamentliche und apokalyptische Darstellungen enthält eine schöne Handschrift der Vulgata, die Alcuin in Carls Auftrag besorgte; sie soll vor einigen Jahren nach England gekommen sein. In dem Kopfe des Moses vermuthet man das Bildniss des grossen Kaisers. — Bilder, welche die verschiedenen Begebenheiten bei und nach der Auffindung des heil. Kreuzes und dessen Bewährung darstellen, finden sich in der Pergamenthandschrift des bairischen Klosters Wessobrunn (in der Bibliothek zu München), vom Jahre 814 od. 815; dieselbe enthält zugleich eines der ältesten Ueberbleibsel deutscher Poesie, das berühmte Wessobrunner Gebet. Die Zeichnungen sind indess sehr roh und unsicher mit der Feder entworfen.

Häufiger und prachtvoller wird diese Art von Kunstanwendung unter den Enkeln Carls, doch tritt in der Behandlung insofern eine Vereinfachung ein, als die Goldschraffirungen allmälig aufhören und die Anwendung des Goldes überhaupt seltener wird. Bei einigen dieser ausgeschmückten Schriftwerke macht sich in der Ausführung auch der barbarische angelsächsische Einfluss geltend. Keines von beiden ist indess schon bei dem Evangelienbuch des Kaisers Lothar I. (840—855) der Fall (in der Bibliothek zu Paris), das u. a. Christus auf der Weltkugel und die vier Evangelisten in übertrieben gesteigerten Gesten enthält. Dasselbe gilt von der (ebenfalls dort befindlichen) Vulgata, die theilweise noch unter Ludwig dem Frommen, jedenfalls vor 850, wahrscheinlich in Tours entstanden ist. Diese enthält auf dem dritten Blatt folgende drei, in übereinander stehenden Streifen angebrachte Bilder. Oben der jugendliche, in einen mit Gold erhöhten Purpurmantel gekleidete heil. Hieronymus, wie er von Rom nach Jerusalem reist, und dort die Bibel kauft. Wie auf den byzantinischen Miniaturen dieser Zeit, ist er selbst gross gehalten, das Schiff aber, das er heranwinkt, klein und in antiker Form, so dass der Vorgang mehr angedeutet als dargestellt ist. Auf dem mittlern Streifen dictirt er mehreren Schülern die Uebersetzung; auf dem letzten theilt er sechs Exemplare derselben aus. In gleicher Weise ist in drei Streifen vor dem Buche der Genesis die Erschaffung von Adam und Eva, der Sündenfall und die darauf folgende Arbeit verbildlicht. Gottvater ist von jugendlichem Christustypus, er und die Engel tragen goldene Nimben; das Nackte von plumpen Formen und sehr roh behandelt. Die Brüste der Eva sind nur durch zwei schwarze Punkte angedeutet. Ueber jedem Bild ist der Gegenstand in goldener Schrift auf einem Purpurstreifen verzeichnet. Das Titelblatt zu den Psalmen zeigt den jugendlichen David mit der fränkischen Krone, dem Purpurmantel und einer Art Schnürstiefel, die den Vorderfuss freilassen, bekleidet. Er schreitet, auf einer Harfe in Form eines Dreiecks spielend, in einem grossen blauen Nimbus einher; rechts und links seine Leibwächter (die Crethi und Plethi) in altrömischer

Rüstung mit dem Paludamentum; in den vier Ecken Asaph, Edithum und andere auf die Psalmen bezügliche Personen mit Fähnchen und Musikinstrumenten, und endlich in den vier Zwickeln des Nimbus die Cardinaltugenden. Die ganze Anordnung, die edlen und freien Bewegungen deuten darauf, dass hier die Wiederholung einer sehr alten Erfindung vorliegt. – Vor den Briefen Pauls auf einer Seite drei Bilder aus dessen Leben; oben: Pauli Sturz und Erblindung, dann: Paulus hat im Traume das Gesicht von der Heilung durch Ananias und die Heilung selbst; unten: Paulus predigt — in antikem Gewande mit goldenem Nimbus — vor fünf Kriegern. Eine ähnliche, wie die vorhin geschilderte Vorstellung Davids, enthält ein Psalterium (ebenfalls auf der Bibliothek zu Paris), das auf Veranlassung Carls d. Kahlen zwischen 842 und 869 geschrieben wurde. David tanzt zwischen Asaph und Iman, Etham und Idithum. Alle sind hier mit einer Tunica bekleidet, nur David trägt ausserdem einen rothen Mantel; die drei letztern musiciren auf Becken, Harfe und Horn.

Diese Angaben dürften hinreichen, um, soweit es die Aufgabe dieses Artikels ist, einen Begriff von der Bilderausstattung der nordischen heiligen Bücher dieser Zeit zu geben. Später, nach der Vermählung Kaiser Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophano (972, noch bei Lebzeiten Otto's d. Gr.), macht sich wieder ein mehr oder minder starker byzantinischer Einfluss, doch mehr in der technischen Ausführung als in der Auffassung bemerkbar; derselbe dringt selbst bis nach England durch.

Von den sehr zahlreich vorhanden gewesenen kirchlichen Wandmalereien des Nordens aus dem IX. und X. Jahrh. sind uns nur vereinzelte und spärliche Nachrichten geblieben. Sie genügen indess, um zu ersehen, dass dieselben allgemein üblich waren und dass ihre Anwendung bis zur Ueberhäufung gesteigert wurde. Fast alle grössern Stifte und Klöster wirken zugleich als Kunstschulen und zum Theil als sehr thätige. So wurde der Neubau des Klosters St. Gallen von Reichenauer Mönchen um die Mitte des IX. Jahrh. ausgemalt, und bis 872 war nicht nur die Chornische, sondern auch sämmtliche Wände derselben von oben bis unten mit Gemälden auf Goldgrund geschmückt; hundert Jahre später erstreckten sich diese bis auf die Decke, die Thüren und die Vorhalle. Zur Zeit Carls des Dicken arbeitete in und für St. Gallen der berühmte Tutilo, ein Wunder seiner Zeit. Er war nach dem Zeugniss eines alten Chronisten ein Meister in der Malerei, ein trefflicher Ciseleur, ein erfahrener Baumeister, war Sänger und Liederdichter und spielte die Flöte und die Pfeife wie kein anderer. Mit Genehmigung der Aebte seines Klosters hatte er weite Reisen gemacht, um sich die ganze Kunstbildung seiner Zeit anzueignen. In Metz soll er auf einer goldenen Tafel eine sitzende Maria gemalt haben, die nach der Meinung seiner Zeitgenossen so schön war, als ob sie gelebt habe. Jahrhunderte lang blieben die Klöster Reichenau und St. Gallen Pflegstätte der Kunst. Unter Otto III. liess der kunstliebende Abt Witigowo u. a. die Wände des Hauptkreuzganges des Klosters Reichenau mit dem Leben der Altväter und den Gestalten der frühern Aebte ausschmücken. Gleichzeitig erhielten in dem nahen Petershausen bei Constanz die Wände der Kirche links die Geschichten des alten, rechts die des neuen Testamentes. Den kostbaren Azur, welcher durchgängig den Grund bildete, hatte man als Geschenk aus Venedig erhalten. In Salzburg wirkte zu Anfang des X. Jahrh. Erzbischof Thiemo, ein Zögling des Klosters Niederaltaich, selbst Künstler, für den kirchlichen Bilderschmuck. Selbst das ferne Oesterreich besass trotz den Einfällen der Ungarn um das Jahr 900 bereits eine Kunstschule im Kloster Mur. In Mitteldeutschland glänzte das mächtige Kloster Fulda durch Kunst und Wissenschaft. Unter dem Abte Wernher (969—982) wurde an das Gewölbe über dem Hochaltar der „Alte der Tage“ auf dem Throne, zwischen den vier Thierfiguren nach dem Gesichte des Ezechiel gemalt; noch im vorletzten Jahrhundert soll dies Gemälde in ungeschwächtem Glanze sichtbar gewesen sein. An der Weser blühte die Abtei Corvey. In Sachsen war um 900 Bischof Sigismund von Halberstadt als fleissiger Maler berühmt; doch erst unter den Kaisern des sächsischen Hauses erlangten Kunst und Bildung hier eine höhere Blüthe. „So entfaltete sich um das Jahr 1000 in Norddeutschland ein Kunstleben, von dessen Ernst und relativer Tüchtigkeit die wenigen erhaltenen Reste einen ziemlich hohen Begriff geben.“ (Vergl. die Art. „Bernward von Hildesheim“, „Meinwerk von Paderborn“ und „Altdeutsche Kunst.“) Der Gesammteindruck dieser kirchlichen Ausschmückungen mag indess für unsere Anforderungen noch ein ziemlich wilder und roher gewesen sein. Möglichste Pracht war deren Hauptprincip. Die Parallelen des alten und neuen Testamentes bilden eine wesentliche Grundlage der Darstellungen. Zu jedem wichtigen Ereigniss in dem einen suchte man ein Gegenstück in dem andern zu finden. Nun wurden auch die heiligen Zahlen in ein symbolisches System gebracht. Schon Beda, Abt zu Jarrow

(† 735), Alcuin († 804), der Lehrer und Rathgeber Carls d. Gr., und Rabanus Maurus († 856) hatten ein grosses Gewicht auf die christliche Zahlensymbolik gelegt, die später in der jüdischen Kabbala bis ins Unendliche ausgesponnen ward. So vergleicht z. B. Alcuin schon die zehn Plagen Aegyptens mit den zehn Christenverfolgungen; die neun Steine, womit der gefallene Erzengel bedeckt wurde, mit den neun Engelchören; die acht Menschen in der Arche Noahs mit den acht Seligkeiten, die sieben Säulen des Hauses der Weisheit mit den sieben Gaben des heil. Geistes; die sechs Schöpfungstage mit den sechs Weltaltern. Am weitesten bildete Durandus († 1332) diese in der Offenbarung Johannis wurzelnde Symbolik aus und so ergaben sich denn ausser den genannten noch folgende entsprechende Zahlen: 4 Weltgegenden, 4 Winde, 4 Flüsse des Paradieses, 4 Weltalter, 4 grosse Propheten, 4 Thiere, die den Thron Jehovahs tragen, 4 Evangelisten, 4 Cardinaltugenden, etc.; 7 Engel (Offenbarung 8, 6), 7 Planeten (1, 16), 7 Wochentage, 7 Leuchter (1, 12), 7 Arme des mosaischen Leuchters (2 Mos. 25, 31 etc.), 7 Gemeinen in Asien (Offenbarung 1, 4), 7 Siegel (5, 1), 7 Posaunen (8, 2), 7 Köpfe des Thieres (13, 1), 7 Sakramente, 7 Gaben des heil. Geistes (5, 6. 12; Jes. 11, 2), 7 Bitten im Vaterunser, 7 letzte Worte Jesu am Kreuze, 7 Werke der Barmherzigkeit, 7 Stücke der geistlichen Rüstung (Eph. 6, 13—17), 7 Haupttugenden, 7 Todsünden, 7 Schmerzen und 7 Freuden der Maria, 7 Worte der Maria, 7 freie Künste, 7 kanonische Stunden, 7 Busspsalmen, etc.; — 12 Monate, 12 Söhne Jakobs, 12 Stämme Israels, 12 kleine Propheten, 12 Apostel; dann 2×12=24 Aelteste etc. (Vergl. den Artikel „Symbolik.")

Auch von den kirchlichen Malereien des XI., XII. und XIII. Jahrhunderts ist verhältnissmässig nur Weniges auf uns gekommen, doch reicht der überlieferte Rest hin, einen Begriff von dem Standpunkt der Auffassung, der Anordnung und Ausführung zu geben. Sie gehören dem sogenannten romanischen Styl an, der mit dem byzantinischen zwar eine gewisse Strenge in der Anordnung gemein hat, in dem sich aber ein neues selbstthätiges Pulsiren der Kunst bemerkbar macht. Das man nach wie vor ein grosses Gewicht auf die Ausschmückung der Kirchen mit Bildern legte, beweist neben Anderm der Synodalbeschluss von Arras (im J. 1025), welcher die Ansicht ausspricht: „was die Ungelehrten nicht durch Lesung der heil. Schrift sich aneignen können, das erblicken sie in den Gestalten der Gemälde." Um diese Zeit wurde der Dom von Auxerre mit neuen prachtvollen Bildern versehen; in der alten Metropole Rheims schafften die als Maler berühmten Mönche Heribert († 1060) und Roger, in dem Kloster Lobbes an der Sambre der Mönch Bernhard. Der kunstliebende Abt Suger von St. Denis liess einen Theil der dortigen Kirche von den besten Malern seiner Zeit mit Figuren auf Goldgrund ausschmücken und lernte selbst malen, um sich an der Ausführung betheiligen zu können. In der Abtei Clugny, die zahlreichen Benedictinerklöstern als Vorbild diente, soll noch jetzt aus dem XII. Jahrh. ein grosses Heilandbild zwischen den Zeichen der Evangelisten, vielen Heiligen und Engeln vorhanden sein; im Refectorium des Klosters waren die Stifter, viele biblische Geschichten und ein jüngstes Gericht dargestellt. Zur selben Zeit wurde das Kloster Grammont sammt Kreuzgang und Krankenhaus ausgemalt, etc.

Erhalten haben sich aus dieser Zeit die merkwürdigen Malereien der Kirche von St. Savin, Departement de la Vienne. Sie mögen zwischen 1023 und 1150 entstanden sein. Sie zeigen Scenen aus dem alten Testament, aus den Legenden, aus der Apokalypse und aus dem Leben zahlreicher Lokalheiligen. Es sind meist nur mit wenigen Farben ausgefüllte Umrisse; in einigen sogar nur eine Abstufung von zwei Farben, Gelb und Braunroth, bemerkbar, zu denen hin und wieder, z. B. in Untergewändern, noch ein reines Weiss tritt. Aus den meist bewegten Figuren spricht eine Fülle von lebendigen Intentionen; die Gewandung ist zwar etwas manierirt aber in den Motiven fliessend und rund; die Köpfe deuten bereits auf die Absicht, individuelles Leben wiederzugeben; der Schritt ist zierlich und tänzelnd.

Aehnlich mögen die Malereien in den englischen Kirchen gewesen sein, so diejenigen, mit denen Erzbischof Aldred von York die Decke seines Domes schmücken liess. Der nordfranzösische Einfluss, der sich mit der Herrschaft der Normannen zunächst auf die Baukunst ausdehnte, machte sich gewiss auch hier geltend.

Auch der Dom von Canterbury erhielt unter dem Erzbischof Lanfranc, dem berühmten Scholastiker († 1089), Bilderschmuck an der Decke, den sein Nachfolger Anselm weiterführte.

Nicht minder waren die deutschen Bischöfe bemüht, die Kunst im Dienste der Kirche zu fördern. Der heil. Hanno liess zu St. Gereon in Köln (um 1066) eine Reihe von kölnischen Erzbischöfen an die Wand malen; der Dom zu Merseburg erhielt unter Bischof Offo (1070) und später unter Albuin Wand- und Deckengemälde, welche Legenden und biblische Geschichten enthielten; ebenso wurden die Dome zu Halber-

stadt und Bamberg unter ihren Bischöfen Burcard und S. Otto mit Wandmalereien versehen. Von den Fresken, welche die Kirche zu Benediktbeuern enthielt, ist uns noch ein Verzeichniss aus dem XII. Jahrh. überkommen. Demnach befanden sich an den Wänden 32 Heilige, 10 Scenen aus dem Leben Christi, in der Chornische eine kolossale symbolische Darstellung: in der Halbkuppel Christus gen Himmel fahrend und zur Rechten Gottes sitzend, dann Sonne und Mond, vier Engel und vier Leuchter; unterhalb die zwölf Apostel und die zwei Männer in weissen Gewändern; dann Ordensstifter und Lokalheilige; alle blicken nach dem aufschwebenden Christus. Unten bildete ein gemalter Teppich, über den man zu Zeiten noch einen wirklichen zu hängen pflegte, den Abschluss.

Ueberbleibsel von Kunstdenkmalen dieser Art, welche meist erst von der Tünche späterer Zeiten befreit werden mussten, findet man an folgenden Orten:

Die grössten, prachtvollsten und künstlerisch bedeutendsten in dem St. Michaelskloster zu Hildesheim, worüber der Ortsartikel berichtet.

Im Dom zu Worms; doch ist hier neben den sehr verstümmelten Gestalten der Apostel Petrus und Paulus nur ein riesiges Madonnenbild erkennbar.

Zahlreiche Wandbilder in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, meist bei einer vor mehreren Jahren vorgenommenen Restauration derselben unter der Tünche aufgefunden. In der Nebenkapelle sub claustro eine zwischen vier Aposteln stehende Madonna, darunter vier Bischöfe, roh und einförmig; in der Halbkuppel der grossen Chornische zwischen sechs anbetenden Heiligen eine thronende Madonna, in Nischen zwischen den Fenstern vier Bischöfe, die indessen in Folge späterer mehrfacher Uebermalung zu Werken des XV. Jahrh. geworden. Alles auf dunkelblauem Grunde. Dem XIII. Jahrh. mögen die Wandbilder im Schiff der Kirche angehören; Propheten und als Halbfiguren Salomo mit der Königin von Saba, David mit der Ecclesia; Daniel statt in phrygischer Tracht, wie er früher dargestellt zu werden pflegte, in ähnlichem mittelalterlichem Kostüm. Scharfe, bestimmte Umrisse, nur leichte Schattenangabe, der Hintergrund licht. Ob hier die Freskotechnik oder eine andere Behandlung der Wasserfarben angewendet wurde, lässt sich nicht mehr ermitteln.

Aehnliche Ueberbleibsel im Kloster Neuwerk zu Goslar (s. den Art. „heil. Jungfrau"), in der Stiftskirche zu Quedlinburg, sehr ausgezeichnete im Dome zu Bamberg, etwa aus dem J. 1200; ferner im Dom zu Braunschweig und in der Kirche von Schwarz-Rheindorf bei Bonn. Letztere haben das feste Datum 1151 1156, zeigen Heilige und Stifter der Kirche und in der westlichen Halbkuppel die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel.

In andern Kirchen hat man Reste solcher Heiligenbilder im Dachraume, der vor der Auswölbung der ehemals flachen Decke zur innern Kirche gehörte, aufgefunden, z. B. in St. Georg und St. Johann Baptist zu Köln und in der St. Castorkirche zu Coblenz.

Sodann gehören hieher, da sie, obgleich später übermalt, entschieden das Gepräge des romanischen Styls tragen, die auf zehn Schiefertafeln befindlichen Apostelbilder in St. Ursula zu Köln, und die für die Kunstgeschichte höchst wichtigen Malereien in dem ehemaligen Kloster Brauweiler, einige Stunden westlich von Köln gelegen. Scenen aus dem alten und neuen Testamente und aus den Legenden der Heiligen in bezüglicher Zusammenstellung; so eine Kreuzigung Christi von drei andern Martyrien begleitet; mehrere Kampfesscenen, darunter die Erschlagung der Philister durch Simson zu erkennen; in einem andern Gewölberaum nur Einsiedlerlegenden, etc. Alles jedoch mehr oder weniger verdorben und verblichen.

Dass indessen, wie in den Miniaturen, so auch in den Wandbildern der Klöster die ursprünglichen ernstsymbolischen Nebenbilder und Arabesken auch mitunter einen spielenden, abschweifenden und humoristisch glossirenden Character annahmen, beweisen neben einigen vorgefundenen derartigen Spuren die in der „Apologie" des h. Bernhard (vom J. 1153) enthaltenen Vorwürfe. Derselbe sagt: „Was sollen in den Klosterzimmern, in denen die Brüder lesen, jene lächerlichen Ungethüme, Affen, Löwen, Centauren, Tiger, Halbmenschen, Kriegerkämpfe und blasenden Jäger? jene vielen Körper mit einem Kopf und die vielen Köpfe auf einem Körper? jene Bestien, welche halb Pferd und halb Bock sind? bei all dieser Buntheit kommt nichts heraus, als dass man, statt in die Bücher, lieber ganze Tage auf die Bilder sieht. Wenn man sich der Possen nicht schämt, so sollte man doch die Unkosten scheuen!" — Es wäre aber voreilig, aus dieser Missbilligung auf eine bereits eingerissene Frivolität schliessen zu wollen. Vielmehr lässt sich nach einem Hinblick auf die Gesammtentwicklung der christlichen Symbolik des Mittelalters annehmen, dass diesen Thierbildern und Ungethümen bei aller scheinbaren Willkür fast immer eine, wenn auch entfernte und schwierig zu deutende, erstere Bezüglichkeit zu Grunde lag. Der

überwiegende Hang zur Vieldeutigkeit verleitete allerdings zu gewissen Abschweifungen, aber auch diese blieben nicht ohne Bedeutsamkeit. Alsdann sollten häufig solche Thiergestalten auf die dem Christenthum feindlichen Mächte hinweisen. Zur Bezeichnung von diesen gebrauchte man daher — um nicht mit Symbolen, die auf den Erlöser und die Apostel Bezug hatten (welche auch zum Theil der Klasse der Raubthiere entnommen) in Widerspruch zu gerathen — phantastisch componirte Bestien oder auch unreine Thiere, welche letztere als Sinnbild der Finsterniss galten. Ihnen entgegen standen die reinen und wehrlosen Thiere als Sinnbilder des Lichts und der duldenden Christenheit. Allerdings blieb man sich hierin nicht durchaus consequent. So galten unter den Vögeln der Adler, der Habicht, der Fischaar, der Geier, der Sperber, der Rabe, die Eule, der Strauss, der Schwan, der Storch, der Wiedehopf, der Reiher, der Kukuk und die Schwalbe (3 Mos. 11, 13 ff.) für unrein und verboten*), und gleichwohl war der Adler das Attribut des Propheten Elisa, des Evangelisten Johannes, des h. Augustinus, des h. Bertulpf u. m. a.; ja er wurde später zum Attribut der Theologen überhaupt; ebenso wird der Rabe dem Elias, dem h. Benedict, dem h. Guilielmus Firmatus, dem h. Oswald u. a. beigegeben, weil er in dem Leben dieser Heiligen als Himmelsbote erscheint. Befanden sich doch unter den 92 auf den Erlöser hinweisenden Symbole auch der Löwe, der Bär, der Panther und der Centaur als Hindeutung auf die doppelte Natur Christi. Wogegen der gebändigte Löwe unter den Füssen Christi und der Heiligen (mit Bezug auf den Ps. 91, 13: „Auf den Löwen und Ottern wirst du gehen, und treten auf den jungen Löwen und Drachen") auch als Sinnbild der überwundenen Fleischeslust gilt. — Erst im spätern Mittelalter verleitet dies Spiel mit Thiersymbolen in den Ornamenten zu einem wirklich schalkhaften, mitunter derben Humor; so z. B. in den Reliefs an den Brüstungen der steinernen Emporen in der Annakirche zu Annaberg (vollendet um 1525), wo die zehn Lebensalter des Mannes und des Weibes durch Thierbilder (die des Weibes durch Vögel) folgendermassen characterisirt sind: der Mann von 10 Jahren durch das Kalb, der von 20 Jahren durch den Bock, der von 30 durch den Stier, der von 40 durch den Löwen, der von 50 durch den Fuchs, der von 60 durch den Wolf, der von 70 durch den Hund, der von 80 durch die Katze, der von 90 durch den Esel, und der von 100 Jahren durch den Tod; — das Weib von 10 Jahren durch die Wachtel, von 20 durch die Taube, von 30 durch die Elster, von 40 durch den Pfau, von 50 durch die Henne, von 60 durch die Gans, von 70 durch den Geier, von 80 durch die Eule, von 90 durch die Fledermaus, von 100 Jahren durch den Tod.

Wie tendenziös man mitunter bei solchen Thierbilderdarstellungen verfuhr, zeigt das seit dem XIII. Jahrh. oft wiederkehrende Bild einer Sau, welche kleine Judenkinder säugt. Dadurch sollten einestheils die Juden geärgert und verspottet werden und anderntheils wollte man recht anschaulich aussprechen, dass sie schon von Kindheit an der Gottlosigkeit und Lasterhaftigkeit verfallen seien. Eine solche Darstellung trifft man im Dom zu Magdeburg, in der Nikolaikirche zu Zerbst, an der Annakapelle zu Heiligenstadt, im Münster zu Basel, an der Stadtkirche zu Wittenberg, am Rathhause zu Salzburg u. a. a. Orten an.

Von auf Tafeln gemalten Heiligenbildern der romanischen Epoche findet sich nur Weniges vor, da der Schmuck der Altäre um diese Zeit meist aus Sculpturen, namentlich aus prachtvollen Goldblechtafeln bestand, welche getriebene Reliefs enthielten. Solche Altarblätter hatten aber gewöhnlich noch verschliessende Bretterthüren, welche dann wohl öfter mit Malereien geschmückt waren. Zwei solcher ehmaligen Bekleidungstafeln, etwa aus dem Anfange des XIII. Jahrh., befinden sich noch im Dome zu Worms. Sie enthalten einzelne Heilige, einfache Gestalten, auf einem reliefartig damascirten, vergoldeten Kreidegrund.

Von Reliefdarstellungen biblischen und allegorischen Inhaltes ist aus dem XII. und XIII. Jahrh. noch manches höchst Schätzbare erhalten, so in der Sophienkirche zu Nogorod die Bronzebekleidung zweier Thürflügel mit einer grossen Menge biblischer Scenen, so wie allegorischer, mythologischer und Bildniss-Figuren; unter den letztern das Bild des Erzbischofes Wichmann von Magdeburg, wonach zu schliessen ist, dass die Arbeit in dieser Gegend gefertigt worden. — Ein bedeutenderes Kunstwerk ist das sechs Fuss hohe eherne Taufbecken im Hildesheimer Dome. Dasselbe wird von den knieenden Gestalten der vier Paradiesesströme getragen und ist mit Reliefdarstellungen heiliger Scenen und allegorischer Figuren bedeckt. Andere Bildwerke dieser Art kommen an Reliquienschreinen und Sarkophagen

*) Der Aberglaube behauptete daher von einigen dieser Thiere, dass es gefährlich wäre, sie zu tödten, weil man dadurch den Zorn derjenigen finstern Mächte errege, denen sie geweiht seien.

vor, worüber diese Artikel das Weitere berichten. — Aus dem XI. Jahrh. ist hier noch als einzige Holzsculptur von Wichtigkeit die Thür des nördlichen Querschiffes von St. Marien im Capitol zu Köln nachzutragen, die in sechsundzwanzig durch Ornamente getrennten Feldern die Geschichte des neuen Testaments von der Verkündigung bis zum Pfingstfeste, als Hochrelief gearbeitet, enthält. Die Figuren sind ungeschickt und schwerfällig in den Extremitäten, doch ist in der Gewandung bei grösster Einfachheit ein gewisses Verständniss.

Die wenigen Ueberbleibsel von in Stein gemeisselten Heiligengestalten des XII. Jahrh. sind meist von untergeordnetem Werthe. Ein Relief von St. Cäcilia zu Köln zeigt Spuren, dass die Augen von blauem Glase eingelegt waren etc. Von ganzen Portaldekorationen mit Reliefs, wie sie am Grossmünster zu Zürich und am Münster zu Basel (in roher Arbeit) vorkommen, sind die an der Kathedrale von Tournay (um 1100) durch Strenge und Zierlichkeit hervorragend; phantastisch, höchst räthselhaft und von fremdländischem Einflusse zeugend sind die am Portal der Schottenkirche zu Regensburg. Waagen (Kunstw. in Deutschl.) placirt ihre Entstehung gegen das J. 1200 und schildert sie folgendermassen: „— die fünf Vertiefungen, in welchen sich die Mauer von ihrer äussern Fläche bis zur eigentlichen Kirchenthür abstuft, enthalten zu jeder Seite, sehr eigenthümlich, abwechselnd Säulen und eine Art Hohlkehlen, worin emporlaufende Rundstäbe, welche oben und unten mit Figürchen in anbetender Stellung verschlungen sind. In der Archivolte entsprechen den Säulen starke Rundstäbe, den Hohlkehlen verschiedene kleinere Glieder, welche beide auf zehn phantastische Thiere aufstossen, die auf dem durchlaufenden Gesims der Säulen und Hohlkehlen ruhen. In dem Bogenfelde über der Thür in der Mitte der segnende Christus, neben ihm Moses mit den Gesetztafeln und Elias. Zu den Seiten dieses Portals auf den beiden untern Hälften der architektonisch von je zwei Säulen und oben von drei Wandbogen eingeschlossenen Mauerflächen befinden sich wieder höchst phantastische Sculpturen, welche sich zwar in den Massen entsprechen, im Einzelnen aber in den Vorstellungen theilweise verschieden sind. Die Mitte der einen Wand nimmt die auf einem Kragsteine thronende Maria mit dem Kinde ein; zur Rechten davon zwei weibliche Gestalten mit Fischschwänzen in der Art, wie die schöne Melusine abgebildet wird, die sie ineinanderschlingen. Zur Linken zwei ähnliche Gestalten, doch ohne jene Fischbildung; dann unter der Figur der Maria eine Art Krokodil mit einem Schlangenschwanze, mit welchem es eine menschliche Gestalt umschlungen hält, während es eine andere im Rachen hat. Die Wand gegenüber enthält in ähnlicher Anordnung einen thronenden Heiligen, zu den Seiten aber ein geflügeltes Unthier und ein Krokodil, das einen Menschen verschlingt, darunter ein grösseres, das seinen Raub schon fast verschluckt hat, unter diesem aber wieder vier sitzende Figuren. Von den beiden obern Hälften der Wand zerfällt wieder jede der Höhe nach in zwei Abtheilungen, welche durch von zwerghaften Säulen getragene Zwergbogen verziert sind. In den beiden untern Abtheilungen werden die Säulen je durch vier Figürchen in anbetender Stellung ersetzt. Hart über der Archivolte des Portals, welche bis in die Mitte der obern Abtheilung eingreift, thronen endlich noch Christus und die zwölf Apostel in einer langen Reihe und an den äussersten Enden auf Kragsteinen noch zwei Heilige." — Ohne Zweifel macht sich in diesem originellen bildnerischen Schmuck der Einfluss des Vaterlandes der schottischen Mönche geltend, denn nur in Schottland und England kommen um diese Zeit Bildwerke ähnlicher Art an den Façaden der Kirchen vor.

Norddeutsche Bildwerke kirchlichen Characters kommen in grossartiger Entfaltung vorzugsweise in den sächsischen Gegenden vor. Man bediente sich hier zur Herstellung derselben meist einer weicheren und erst später erhärtenden Stuckmasse, die der Wille der Künstler bequemer handhaben konnte. Beachtenswerthe Erscheinungen der Art bereits an einem Einbau in der Kirche von Wester-Gröningen (v. J. 1100) bei Halberstadt, Christus und die Apostel. Bedeutendere Reliefiguren in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Aehnliche an den Chorwänden der Michaeliskirche zu Hildesheim und an dem Hauptportal von St. Godehard daselbst; dann in der Kirche zu Hecklingen zwischen den Hauptbogen grosse Engelgestalten mit ausgebreiteten Flügeln.

Ueber die älteren Steinsculpturen des Bamberger Domes siehe den Ortsartikel; desgleichen über die am Dome zu Freiberg und in der Kirche zu Wechselburg. Sie gehören zu den gediegensten Werken dieser Zeit.

Es genügt für die Aufgabe dieses Artikels, wenn wir auf die italienischen Sculpturen des XII. und XIII. Jahrh. nur einen flüchtigen Blick werfen, da es sich hier nicht um die Darlegung des gesammten Kunstzustandes, sondern um das Bedeut-

same in der Geschichte der Heiligenbilder handelt. Am frühesten bekundet ein gewisser Nicolaus (Nicolo da Ficarolo) in solchen Bildwerken den aufdämmernden Sinn für Naturbeobachtung. Von ihm rühren als älteste Arbeiten die Sculpturen an der rechten Seite der Façade von S. Zenone zu Verona, Scenen aus der Schöpfungsgeschichte und dem Leben des h. Zeno, her; dann die am Dome zu Ferrara (vom J. 1135), in denen sich bereits ein Fortschritt in der Lebendigkeit, dem Gedanken und Darstellungsfähigkeit bemerkbar macht; Weltgericht, Passion etc. Ihn überflügelt Benedetto Antelami von Parma durch eine symbolisch behandelte Kreuzigung Christi (vom J. 1178) im dortigen Dome. Sie ist von verständiger Composition und zeigt Empfindung und Geschmack; das Nackte jedoch noch sehr schwach. Andere Sculpturen von demselben am Baptisterium und an der Arca unter dem Hochaltar jenes Domes. Plötzlich mit Nicola Pisano (geb. um 1200) erreicht die Bildnerei in Italien einen mächtigen Aufschwung, doch tragen dessen Werke, obgleich sich in ihnen eine Einwirkung der deutschen Bildkunst bemerkbar macht, ein der Antike verwandtes, der eigentlichen christlichen Kunst wenig entsprechendes Gepräge. Von tieferer Empfindung ist ein Jugendwerk desselben, eine Abnahme vom Kreuze, Relief an der Vorderseite des Domes von Lucca. Zu seinen reichsten Werken gehören die Kanzel im Baptisterium zu Pisa (vom J. 1260) und die im Dome von Siena (1266 begonnen); sie enthalten allegorische Gestalten, Propheten, Evangelisten, Reliefs der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel, der Kreuzigung, des jüngsten Gerichts.

Zur selben Zeit vermögen sich die Flächendarstellungen in den Kirchen Italiens, besonders Roms, weder von dem byzantinischen Typus, noch von der Rohheit, welche auf dessen Verfall folgte, zu befreien. So sind z. B. die Mosaiken zweier kleinen, unter Alexander IV. (1254—1261) erbauten Nischen in Santa Constanza bei Rom in der Darstellung und Ausführung gleich unvollkommen und zeigen einen zunehmenden Rückschritt. Ihr Inhalt ist der längst übliche: Christus zwischen Aposteln und Schafen, und zwischen Palmen auf der Weltkugel sitzend, etc. Andere, wie z. B. das grosse Mosaik an der Vorderseite des Domes von Spoleto (Christus, Maria, Johannes), sind von gewöhnlicher byzantinischer Vorstellungsart, doch wahren sie dabei einen gewissen grossartigen Zuschnitt. — Dagegen regt sich an andern Orten Italiens ein unverkennbares Streben nach Lebendigkeit und Ausdruck, zunächst in Venedig. In den Mosaiken, welche sich in dem Kuppelgewölbe und in den Lunetten der Vorhalle von San Marco befinden, macht sich bereits — obgleich die Form noch durchaus befangen ist — ein frischer abendländischer Geist bemerkbar. Die Capella Zeno, welche einen Theil dieser Vorhalle ausmacht, enthält Scenen aus dem Leben des h. Marcus und eine Madonna zwischen zwei Engeln; die Behandlung ist äusserst elegant und sorgfältig. Letzteres ist nicht in gleich hohem Grade bei den Mosaiken der Fall, welche sich zunächst vor den drei innern Thüren, so wie längs der innern Seite der Kirche befinden, doch tritt hier der Styl der abendländischen Kunstrichtung in noch überraschenderer Weise hervor. Sie zeigen, theils auf weissem, theils auf Goldgrund, in reicher Folge die Geschichte des alten Testaments von der Weltschöpfung bis auf Moses, in grösstentheils neuen malerischen Motiven. Die Körper sind weich und rund gebildet, die Köpfe öfter sehr ausdrucksvoll, die Bewegungen von unmittelbarer Auffassung und die Gewänder fliessend. Merkwürdig erscheint, dass die jugendlichen Erzengel, welche bei der Schöpfung die Stelle Gottes vertreten, an antike Victorien erinnern; einer von ihnen ist durch Kreuz und Nimbus hervorragend bezeichnet. Obgleich die der Entstehungszeit nach hierauf folgenden Mosaike derselben Kirche wieder entschieden byzantinischer und im Ganzen unfreier sind, so verdienen doch diejenigen der Taufkapelle (die ebenfalls ein Theil der erwähnten Vorhalle ist) der dargestellten Gegenstände wegen besondere Erwähnung. Oben in der Flachkuppel einen auf den Cherubim thronenden Heiland, umgeben von neun nackten Engeln (Halbfiguren); dann neun andere Engel in weiterem Kreise. Jeder von diesen bezeichnet durch eine entsprechende Handlung die ihm gebührende Stufe der himmlischen Hierarchie und das ihm obliegende Amt. Ein Engel vom Range der Throni sitzt mit Scepter und Krone auf einer blauen gestirnten Weltkugel; der geharnischte St. Michael mit Speer und Wage vertritt die Dominationes; ein Angelus hält als Schutzengel ein Wickelkind, ein Archangelus eine Seele, die als nackte betende Figur gebildet, während unten in einer Höhle drei klagende Seelen sich aneinanderschmiegen; ein anderer Engel mit der Beischrift „*virtutes*" winkt befehlend einem am Boden liegenden Scelett, dass es sich aufrichte; daneben, als Zeichen der Wiedergeburt, Feuer und ein Wasserquell; dann fesselt ein Engel von der Ordnung der Potestates eine scheussliche schwarze Satansgestalt, die an der Erde liegt; wieder einer sitzt in Harnisch und Helm auf dem Thron; ebenso einer von den Sera-

phim mit einem Stabe; endlich erscheint ein Cherub mit zehn Flügeln, welcher auf der Brust die Inschrift: „*Plenitudo scientiae*“ trägt. — Auch die Darstellungen in der zweiten Flachkuppel sind bei besserer Arbeit mehrfach interessant. Um eine Christusgestalt sieht man zwölf Gruppen angebracht, in denen die von jedem Apostel vollzogenen Taufen verbildlicht sind; dazu erläuternde Beischriften. Die Täuflinge stehen in steinernen Becken, hinter jedem ein Taufzeuge; als Andeutung der Oertlichkeit dient ein Thurm. — Eine Lunette enthält die Taufe Christi; drei anbetende Engel wohnen derselben bei und als Gegensatz taucht aus dem sehr fischreichen Jordan eine Sirene mit goldenem Schuppenleib — Symbol der Welt und ihrer Lüste — hervor. — Ausserdem noch Momente aus dem Leben des Johannes von zum Theil ungewöhnlicher Art, z. B. wie ein Engel ihn in die Wüste führt, wie er von einem Engel das härene Kleid empfängt, u. dgl.

Ganz anderer Art sind bei gleicher Härte in der Ausführung die Wandmalereien im Baptisterium zu Parma, zum Theil auch Scenen aus dem Leben des Johannes des Täufers darstellend. Die Bewegungen der Gestalten steigern sich bis zu leidenschaftlicher Lebhaftigkeit des Ausdrucks, fast bis zur Uebertreibung. Aber aus ihnen spricht eine geistige Macht, eine Fülle von Empfindung und Phantasie. Ein Engel, der verschiedene Male angebracht ist, schreitet so eilig dahin, dass er den Boden kaum zu berühren scheint; ebenso machen die Jünger, die an den Johannes herantreten, den Eindruck grosser Eile; kurz alle Bewegungen, selbst die des Täufers, der flehenden Kranken, der bei der Gefangennehmung davoneilenden Jünger und der enthauptenden Soldaten sind hastig und leidenschaftlich, dabei aber ergreifend. — Auch in den ruhigeren Gestalten, wie in denen des Daniel und der beiden Propheten, offenbart sich ein mächtiger frisch erfassender Geist. — „Man sieht in diesen Werken den gewaltsamen Kampf, den eine jugendlich kräftige Phantasie zur Bewältigung der noch todt gegenüberstehenden Form beginnt.“

In demselben Kampfe ist selbst noch Cimabue (gest. nach 1300) begriffen, aber an die Stelle leidenschaftlicher Ueberstürzung tritt bei ihm bereits überlegene Mässigung und in ihrem Gefolge erblicken wir Hoheit und Würde; bis zur freien, lebendigen Auffassung und Nachahmung der Natur vermag er freilich noch so wenig vorzudringen, dass die Gesichter seiner Figuren sich noch immer durchaus ähnlich bleiben. Dennoch aber sind dessen grosse Wandmalereien in der Kirche des h. Franciscus zu Assisi von ungemeiner Bedeutung für die Geschichte der heiligen Bilder nicht nur, sondern für die gesammte christliche Kunstentwickelung.

In einigen dieser Bilder ist es dem Künstler bereits gelungen, vorübergehende Momente lebendig zu fixiren, und durch Gruppen, Geberden, Stellungen klar auszusprechen. Zu den vorzüglichsten (im obern Theile des Langschiffes) gehören: Joseph mit seinen Brüdern, die Hochzeit zu Kana, die Gefangennehmung Christi und die Abnahme vom Kreuze. Zwischen den Verzierungen, womit die Medaillons an der gewölbten Decke des Langschiffes eingefasst sind, sieht man nackte Genien, geschmackvolle Vasen auf ihren Köpfen tragend, aus denen üppige Blumen und andere Pflanzen emporranken, auf denen wieder andere Genien ihr Spiel treiben, sich aufschwingen, Früchte pflücken etc. Offenbar eine Annäherung an die Antike und als erster Versuch bereits ziemlich gelungen.

Einige Decennien später malte Giotto (gest. 1336) in derselben Kirche, doch in der untern, über das Grab des heil. Franciscus die drei Gelübde des Franciskanerordens und die Verklärung dieses Heiligen. Einer Sage nach soll der gewaltige Dante, welcher mit dem Künstler befreundet war, die Ideen zu diesen sämmtlichen Gemälden angegeben haben. Jedenfalls sind sie unter dem Einflusse Dante'scher Anschauungsweise zur Reife gekommen. In der Darstellung des Gelübdes der Armuth folgt Giotto ganz entschieden der allegorischen Auffassung des Dichters (elfter Gesang des Paradieses, V. 58 ff). Er malt sie als ein in Dornen stehendes und von zwei Buben verspottetes Weib, das durch Christus mit dem heil. Franciscus vermählt wird. Zu beiden Seiten bilden Gruppen von Engeln die Zeugen der Handlung. Dann führt links ein Engel einen Jüngling herbei, welcher, im Begriff dem Beispiele des Heiligen zu folgen, einem Armen sein Gewand reicht; als Gegensatz, rechts, eine Anzahl Reicher und Vornehmer, die ebenfalls von einem Engel aufgefordert werden, ein Gleiches zu thun, die sich aber trotzig abwenden. — Die Keuschheit stellt er als eine Jungfrau dar, die in einem festen Thurme sitzt, während zwei Engel heranschweben, um sie zu verehren. Dieser Thurm, welcher in seiner Form an den Palazzo vecchio zu Florenz erinnert, ist noch von einer weitern Befestigung umgeben, über deren Zinnen sich zwei Gestalten herausbeugen, die durch Inschriften als Reinheit und Stärke bezeichnet werden. Sie stehen in Beziehung zu einer Gruppe ausserhalb der Burg, welche einen nackten Menschen

zeigt, der von Engeln gewaschen und getauft wird (die Reinheit). Rechts und links Gepanzerte, mit Schild und Schwert Bewaffnete und Mönche; jene als Allegorie der Stärke, diese als solche der Busse, empfangen links die Herbeieilenden und vertreiben rechts den Tod, die irdische Liebe und die Unreinheit (*Imonditia*). — Weniger erklärbar ist die Darstellung des Gehorsams; die Beziehungen sind willkürlich und unklar. — In der Verklärungsscene des Heiligen sitzt dieser auf einem reichen Throne, Kreuz und Ordensregel in den Händen, angethan mit goldgewebtem Diakonenkleide; er war nämlich bis zum Lebensende Diakon geblieben, weil er in seiner Demuth sich der Priesterweihe für unwerth hielt. Zahlreiche, ihn umgebende Engelschaaren singen und musiciren ihm Preis und Lob. —

Andere Bilder Giotto's aus dem Leben dieses Heiligen von so wunderbarer Gemüthsinnigkeit und glutausströmender himmlischer Begeisterung, dass er ein fast allgemeines frommes Entzücken hervorrief, sind auf 26 kleinen Tafeln (jetzt grösstentheils im Besitze der florentinischen Akademie) enthalten, die ehemals zum Schmucke der Schränke in der Sakristei von S. Croce zu Florenz dienten (vergl. den Art. „Heilandsbilder"). Die wichtigsten Lebensmomente des Heiligen sind hier der Heilandsgeschichte in folgender Weise gegenübergestellt: 1) der Besuch der Maria bei der Elisabeth = Franciscus kleidet sich in Gegenwart des Bischofs ein und giebt seinem Vater die Kleider zurück; 2) die Geburt Christi = das Christkind erscheint dem Heiligen in der Weihnacht; 3) die Anbetung der Könige = der Heilige hält das stürzende Gebäude des Laterans (wie dem Papste träumte); 4) die Beschneidung = Franciscus reicht dem Papste knieend die Regel seines Ordens; 5) der Streit mit den Schriftgelehrten = er vertheidigt die Ordensregel; 6) die Taufe Christi = Franciscus predigt vor dem Sultan; 7) die Verklärung = Franciscus wird von einem feurigen Wagen emporgetragen; 8) das Abendmahl = er empfängt die Wundmale; 9) die Kreuzigung = die Auferweckung eines Todten; 10) die Auferstehung Christi = der Heilige erscheint den versammelten Brüdern; 11) der Heiland erscheint den Marien = abermalige Erscheinung des Heiligen, bei welcher die Mönche zur Erde stürzen; 12) Thomas berührt die Wunden Christi = ein Frommer untersucht an dem ausgestellten Leichnam des Heiligen die Wunden; 13) die Ausgiessung des h. Geistes = einer von den Gefährten des Heiligen erhenkt sich als zweiter Judas.

Characteristisch für die gesammte Giotto'sche Richtung ist eine gewisse Weichheit der Bewegungen, die mitunter etwas zu zierlich wird; schon in den langgezogenen Falten der Gewänder macht sie sich bemerkbar und kehrt bei seinen Nachfolgern fast typisch — wenn auch nach der Eigenthümlichkeit der Künstler modificirt — wieder. Sie ist indessen nicht in solchem Grade vorhanden, dass Giotto nicht das Verdienst bliebe, gerade durch lebendige Characterisirung seiner Gestalten eine der wesentlichsten Seiten der Kunst gefördert zu haben. Grösser ist allerdings das, dass sein erfinderischer Geist eine Menge neuer Gegenstände der kirchlichen Malerei zuführte. So malte er in die kleine Kirche dell' Incoronata zu Neapel die heil. Sacramente, deren Darstellungen den Beschauer durch ebenso naive als lebendige Situationen recht in *medias res* versetzen. Die Beichte z. B. zeigt den Priester im Beichtstuhl sitzend und mit ernster ausdrucksvoller Geberde auf das Bekenntniss eines reuig beichtenden Weibes horchend. Drei Büssende mit schwarzen Kapuzen, welche eben die in florentinisch gothischem Style gehaltene Kirche verlassen haben, geisseln auf dem Heimwege ihre entblössten Rücken, dass das Blut herabfliesst; oben in einer Ecke fliehende Teufel. — Die Priesterweihe lässt den Papst, umgeben von mehreren Geistlichen im Ornate, unter einem Baldachine erblicken; er fasst die Hände eines jungen, demüthigen Priesters, an dem die Weihe vollzogen werden soll. Diesen begleiten Chorknaben und andere Geistliche. Im Vordergrunde vor einem Pulte zehn Sänger, in denen der Künstler ebenso naiv als sprechend die verschiedene Körperhaltung und die mehr oder mindere Anstrengung beim Singen ausgedrückt. Oben am Gewölbe einer romanischen Kirche sieht man als ein auf die Handlung bezügliches Mosaikbild: Christus, der zwei Jünger zu sich ruft; links schwebt ein Engel. — Das Sakrament der Ehe giebt er in folgender Weise: Ein Fürst und eine Fürstin, letztere eine ungemein liebliche Gestalt mit blonden Flechten, werden von einem schwarzgekleideten Priester, welcher ihre Hände zusammenfügt, getraut. Ritter halten über sie einen Baldachin; zwei Engel schweben vom Himmel nieder. Hinter der Fürstin ein Gefolge von reizenden Frauen, besonders sind die Köpfe derselben höchst anmuthig; ferner zu den Seiten Gefolge von hohen Damen und Herren in kostbarer Kleidung, zwei Trompeter in voller Thätigkeit. Im Vordergrunde, links, ein Geiger und ein Klarinettist, nach deren Musik Ritter und Frauen in zierlichen Bewegungen tanzen.

Von den Werken einiger Schüler und Richtungsgenossen des Giotto spricht, da

sie vornehmlich das Leben der Maria in der neuen naiven und zierlichen Weise behandelten, der Art. „heilige Jungfrau.“ Von *Giottino* dagegen dürfte noch zu erwähnen sein, dass er in der Kapelle *de' Bardi* in *S. Croce* Darstellungen aus der Legende des h. Silvester und und anderer Heiligen malte, die noch jetzt vorhanden sind, und die sich nicht weniger durch Ernst und Würde als durch lebendigen Ausdruck auszeichnen. Nach Vasari hat er in gleicher Weise an verschiedenen Orten Scenen aus dem Leben verschiedener Heiligen, z. B. der heil. Cosmas und Damian, des heil. Constantin etc. gemalt; doch schon zu des Vasari Zeiten waren die meisten renovirt.

Mit Giotto gewinnen die Heiligenbilder, abgesehen von der vollständigen Wiederbelebung der Form, einen durchaus neuen Character. Er und seine Nachfolger sind in ihren Werken nicht mehr die monotonen Prediger, welche mehr durch ein angenommenes Pathos als durch die Unmittelbarkeit des Ausdrucks zu wirken suchen; die Maler sind jetzt zu Dichtern geworden, welche bald durch neue und lebendige, bald durch tiefsinnige und phantastische Gedanken den Gegenstand des Bildes nicht bloss auszuschmücken, sondern auch innerlich zu steigern wissen. An die Stelle allgemeiner Anklänge, wir möchten sagen feierlichen Kunstgeläutes, tritt — als Trägerin übersinnlicher Ideen — die thatsächliche Begebenheit und das Individuum, möglichst mit allen Anzeichen der Wirklichkeit geschmückt. In grossartiger Entfaltung zeigt sich diese Richtung in den Malereien des grossen Kapitelsaales (der sogenannten Kapelle der Spanier) bei *S. Maria Novella zu Florenz*. Ein reicher florentiner Bürger Namens Mico Guidalotti stiftete die ganze Kapelle zur Feier des damals noch neuen Frohnleichnamfestes. Die Altarwand, den Fenstern gegenüber, enthält die Passion, das Dreieckfeld des Kreuzgewölbes die Auferstehung Christi. Auf der linken Wand sieht man eine allegorische Darstellung der *Weisheit der Kirche*. In der Mitte dieses Bildes eine Apotheose des Thomas von Aquino, der in demselben Jahre (1322) heilig gesprochen wurde.*) Er sitzt in feierlicher Ruhe unter einem reichen gothischen Baldachin, in der Hand ein Buch, das in lateinischer Sprache die Worte des Buches der Weisheit (VII, 7 und 8) enthält: „darum so bat ich, und ward mir Klugheit gegeben; ich rief und mir kam der Geist der Weisheit. Und ich hielt sie theurer denn Königreiche und Fürstenthümer.“ — Ueber ihm Engel; zu seinen Seiten, auf Bänken sitzend, Propheten und Evangelisten; zu seinen Füssen in kauernder Lage die überwundenen Ketzer Arius, Sabellius und Averrhoes. Dann, als untere Abtheilung des Bildes, vor einer langen durchlaufenden Wand, vierzehn allegorische weibliche Figuren, jede unter einem gothischen Baldachin, nämlich: das weltliche Recht, das kanonische Recht, die spekulative Theologie, die praktische Theologie, die drei Kardinaltugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe; die sieben freien Künste: die Arithmetik mit den Tafeln der Rechenkunst, die Geometrie mit Winkelmaas und Zirkel, die Astrologie mit der Himmelskugel, die Musik mit Toninstrumenten, die Dialektik mit einer Schlange unter dem Schleier, die Rhetorik und die Grammatik; alles leichte, schlanke Gestalten von edlem Ausdruck. Unter jeder derselben, eine Stufe tiefer, sitzt ein durch die betreffende Wissenschaft oder Tugend berühmt gewordener Mann der heidnischen oder christlichen Zeit. In jedem ist bei grossartiger Ruhe tiefes Nachdenken und hohe Begeisterung ausgesprochen. — Ueber diesem höchst imposanten Gemälde ist — in dem Dreieckfelde des Gewölbes — die Ausgiessung des heiligen Geistes dargestellt.

Gegenüber dieser glorreichen Ruhe ist auf der andern Wand die Macht der Kirche und ihre Thätigkeit verbildlicht. Vor einem grossen kirchlichen Gebäude in italienisch-gothischem Styl sitzen Papst und Kaiser als oberste Schirmherren der Kirche, neben ihnen geistliche und weltliche Herren. Der Kaiser hält statt des Reichsapfels einen Todtenkopf, als Sinnbild der Vergänglichkeit aller irdischen Herrlichkeit, in der Hand. Vor den Füssen des Papstes weidet eine Heerde Schafe von zwei Hunden bewacht. Zu den Seiten kniet, zum Theil aus berühmten Männern und Frauen der damaligen Zeit, zum Theil aus Armen und Gebrechlichen bestehend, die Gemeine. Zur Rechten, etwas entfernt, predigt der h. Dominicus gegen die Ketzer, welche sich bekehren und reuig und flehend ihre Bücher zerreissen. Neben dieser Scene eine von Wölfen angefallene und von Hunden vertheidigte Heerde. Die Hunde sind sämmtlich — als Hindeutung auf die Ordenstracht der Dominikaner (Domini Canes) — schwarz und weiss gefleckt. Eine entferntere Gruppe zeigt die Freuden und Verirrungen der Welt, Reigentänze und dergleichen; endlich die Reue und Busse der Sünder. Obenüber erblickt man das Himmelsthor, das, während Petrus es den

*) Zugleich mag sich in diesem Bilde eine Art Wetteifer der Dominikaner gegen die Franciskaner offenbaren, welche erstere ihrem Ordensstifter eine gleiche allgemeine Verehrung zuwenden wollten.

Begnadigten öffnet, den Heiland in seiner Glorie, umgeben von Engelchören, sehen lässt. — Das Ganze ist eine höchst lebendige Darstellung, welche viele Portraits der damaligen Zeit in gelungener individueller Auffassung costümgetreu wiedergiebt. — Ueber die Meister dieser bedeutenden Werke ist man ungewiss; Einige wollen den grössern Theil dem Taddeo Gaddi zuschreiben.

Noch um Vieles interessanter, tiefsinniger und phantasiereicher sind die grossen Gemälde im Campo Santo zu Pisa, in denen der geistvolle Orgagna (Andrea di Cione), welcher von 1329 bis 1380 lebte, seine poetischen Gedanken und religiösen Anschauungen über Leben und Tod niederlegte. Das erste von diesen gemalten Gedichten stellt das jüngste Gericht, das zweite den Triumph des Todes dar. Jenes ist in der Composition von fast architektonischer Strenge. Oben Christus und Maria in gesonderten Glorien; der Erlöser, der seine Seitenwunde entblösst und sie den Verdammten zeigt, hebt gegen diese voll majestätischen Zorns drohend den rechten Arm. Vom tiefsten Schmerze um die Verlorenen ergriffen, wendet Maria, das Bild himmlischer Gnade, schüchtern und fast erschreckt ihr Antlitz ab. Zu den Seiten sitzen die Väter des alten Bundes, die Apostel und andere Heilige, in ernster und feierlicher Haltung. Oberhalb Engel mit den Leidenswerkzeugen; unterhalb Engel, welche die Todten aus ihren Gräbern rufen und die Posaunen blasen. Tiefer unten auf der Erde die Auferstehenden, die von gepanzerten Engeln zur Rechten und zur Linken gesondert werden. In der Mitte unter ihnen erhebt sich König Salomo, der noch zweifelhaft scheint, nach welcher Seite er sich zu wenden habe; hier wird ein scheinheiliger Mönch durch einen Engel bei den Haaren aus der Schaar der Gerechten gerissen, während dort ein anderer Engel einen weltlich gekleideten Jüngling von der Seite der Verdammten weg und der andern Seite zuführt. Die gedrängte Menge der Seligen und Unseligen erhebt sich auf beiden Seiten; dort Freude, Frieden und Verklärung, hier, wo die Teufel bereits ihr Werk beginnen, die Flammen der Hölle und Qualen der Verzweiflung. — Auf beiden Seiten soll der Künstler Portraits von Zeitgenossen, worüber jedoch keine näheren Nachrichten vorhanden, angebracht haben. Spätere Künstler, selbst Michel Angelo und Raphael, haben aus diesem Werke einzelne Gedanken und Anordnungen entnommen und in die ihrigen übertragen; Michel Angelo das Motiv des zürnenden Heilands und das Verhalten der Maria, Raphael und andere die Anordnung der Patriarchen und Apostel.

Minder bedeutend ist die Darstellung der „Hölle“, welche ein Bruder Orgagna's, Bernardo, nach dessen Entwürfen ausgeführt haben soll. Die Hölle erscheint als ein grosser Felskessel von vier sich übereinander aufthürmenden Abtheilungen, in denen der Satan, ein gepanzerter furchtbarer Riese, sitzt. Aus seinem Leibe schlagen Flammen hervor. Die Verdammten werden von Schlangen und Teufeln gepeinigt, verbrannt und zermalmt. Später, im XVI. Jahrh., wurde die untere Hälfte flau und modern übermalt.

Die zweite figurenreiche Darstellung schildert in drastischen Scenen den Triumph des Todes. Sie ist mehr als die vorhergehende eine durchaus freie romantische Dichtung des Künstlers. In der Mitte des Bildes erheben sich hohe Felswände, nach links in wegsame Berge und Felsschluchten übergehend, rechts ein Thal freilassend. Auf der Höhe des Felses lodern, aus dem Innern kommend, die Flamen der Hölle; von da aus verbreitet sich ein Heer phantastisch gestalteter Teufel über die Gegend. In dem Thale rechts sitzt eine heitere Gesellschaft, Damen und Herren, unter einem Wald von Orangenbäumen. Man spielt mit Falken und Hunden, musicirt und singt und Amoretten mit Fackeln schweben obenüber. Da plötzlich fährt, sausenden Fluges und die Sichel schwingend, von links her der Tod, ein grausiges Weib mit wild flatternden Haaren, grossen Fledermausflügeln nnd drahtgeflochtenem Gewand. Und bald wird sich voraussichtlich die Lust der Glücklichen in Trauer und Wehklagen verwandeln Schon liegt zu den Füssen der Mähenden im Vordergunde eine ganze Schaar von Leichnamen, nach der Bekleidung und den Insignien als Könige und Königinnen, Kardinäle und Bischöfe, Fürsten und Krieger kenntlich. Daneben steht eine Gruppe von Krüppeln und Unglücklichen, welche vergebens den Tod um Erlösung vom Elende bitten. Unterdessen entsteigen die Seelen der Verstorbenen als kleine Personen den todten Körpern und werden theils von Engeln aufgenommen, theils von Teufeln gewaltsam entführt. In Folge dessen gestaltet sich oben in der Luft (rechts) ein wahres Getümmel. Dort werden Seelen von Engeln den Teufeln wieder entrissen, hier schleppen diese ihre Opfer bei den Haaren oder Beinen, gespiesst oder auf dem Rücken zu der Felshöhe, wo sie den Flammen übergeben werden. — Links von der Felswand kommt durch einen Hohlweg eine fürstliche Jagdgesellschaft auf prächtig geschmückten Rossen, im Gefolge Jäger mit Falken und Hunden. Ihren Blicken zeigt sich unerwartet ein schauerliches Schauspiel.

Am Wege stehen drei offene Särge, in denen drei fürstliche Leichname in verschiedenen Graden der Verwesung liegen; Schlangen und widriges Gewürm hat sich derselben bemächtigt. Die Gesellschaft stutzt bei diesem plötzlichen *Memento mori*, der fürstliche Herr hält sich die Nase zu und die liebliche Gemahlin schaut schwermuthsvoll nieder. In geringer Entfernung steht der h. Macarius, ein Greis auf Krücken; seine hindeutende Handbewegung scheint zu sagen: das ist das Loos aller irdischen Herrlichkeit; gedenkt dessen, was euch unzweifelhaft bevorsteht! — Doch auch die versöhnende Fernsicht fehlt nicht. Links auf den unfernen Bergen hausen fromme Einsiedler; fern von der trügerischen Herrlichkeit einer eitlen Welt führen sie, umgeben von der ewig schönen Natur, ein friedliches, innerlich glückliches Leben, dem sich ein hohes Alter beigesellt. Der eine melkt eine Hirschkuh, der andere sitzt und liest, ein dritter schaut in das Thal, wo der Anblick jener drei Leichen die Freuden der Weltkinder in Entsetzen verwandelt. —

In diesem geistvollen und an poetischen und malerischen Schönheiten so reichen Gemälde spricht sich die neue Welt- und Kunstanschauung so siegreich aus, dass von nun an die freiere Entwickelung der Heiligenbilder kaum einer weiteren Erläuterung bedarf. Der usuelle Standpunkt ist vollkommen überwunden und die individuelle, doch selbstredend immer unter dem Einflusse des Zeitgeistes stehende Ideenwelt der Künstler ist erschlossen. Den symbolischen und allegorischen Anfängen sind mit der Zeit die Flügel gewachsen, es sind lebensfähige Wesen geworden, die das in sinniger poetischer Weise erzählen, was sie früher nur in stereotypen Formen und als anspruchslose Träger kirchlicher Lehrsätze anzudeuten vermochten.

Ergänzend fügen wir noch die Schilderung einiger andern Darstellungen des Campo Santo zu Pisa bei.

Als Abschluss jener grossen Darstellungen soll Orgagna die Absicht gehabt haben, noch das Paradies zu malen*); er führte dieselbe jedoch nicht aus. Statt dessen malte dort nach Vasari Pietro Laurati „das Leben der Einsiedler in der thebaischen Wüste.“ Es baut sich diese Composition nach alterthümlicher Weise in mehreren Reihen übereinander empor und zeigt auch die entfernteren Darstellungen in gleicher Grösse mit den nähern, so dass von einer Gesammtwirkung und perspectivischer Sonderung nicht die Rede ist; doch offenbart sich im Einzelnen des figurenreichen Werkes viel Anmuth und Sinnigkeit. — Vorne fliesst der Nil, an dessen Ufern zahlreiche Einsiedler sich noch mit irdischen Handlungen, mit Fischfang, Holzfällen, Waarenaufladen etc. beschäftigen; aber weiter hinauf im Gebirge wohnen die Einsiedler bereits fern von der Welt in Höhlen und Kapellen. Hier schleicht ihnen in verschiedener Gestalt der Versucher nach, um sie ihrem beschaulichen Leben zu entfremden; bald kommt er als disputirender Philosoph, bald als verlockendes Weib, bald als schreckendes Ungethüm u. dgl.

Zwischen der ersten und zweiten Eingangsthür des Campo Santo sind die Legenden des h. Ranierus, des Schutzpatrons von Pisa, und der hh. Ephesus und Potitus in je sechs Feldern angebracht. Die drei untern Bilder aus dem Leben des Ranierus malte Antonio Veneziano um 1336, die aus dem Leben der beiden andern Heiligen Spinello aus Arezzo (starb nach 1408), ein Künstler von grossartiger und leidenschaftlicher Auffassung, aber fast roher Ausführung. Von demselben rühren in der Sakristei von S. Miniato bei Florenz die geistvollen Compositionen aus der Geschichte des h. Benedict her, die zwar in der Ausführung sehr flüchtig, aber in den Geberden und im Ausdruck der Gestalten sehr lebendig sind. Unter andern ist hier dargestellt, wie die Mönche den gebannten Teufel, weil er sich auf einen Stein gesetzt, trotz aller Hebebäume nicht von der Stelle schaffen können, bis der Heilige selbst herbeikommt und mit imponirenden Bewegungen das Bannwort ausspricht. — Wie mächtig die eignen Schöpfungen auf das Gemüth dieses Mannes zurückwirkten, zeigt das tragische Geschick, das ihn betraf, nachdem er den Sturz der bösen Engel, eine seiner schönsten, leider jetzt zerstörten Compositionen gemalt hatte. In der Nacht nach dessen Vollendung erschien ihm nämlich der Teufel, ganz in der grausigen Gestalt, wie er ihn gemalt hatte, und stellte ihn zur Rede, weshalb er ihm diese Schmach angethan habe. — In Folge dieses Traumes verfiel der Künstler in Geistesabwesenheit, die seinen Tod herbeiführte.

Endlich noch dürfen von den Gemälden des Campo Santo hier die Geschichten des Hiob (auf dem dritten Theile der Südwand) nicht unerwähnt bleiben. In ihnen weht bei aller Naivetät ein grossartiges, reichbewegtes Leben. Man schreibt sie dem Francesco von Volterra zu und nimmt die Zeit ihrer Entstehung um 1370—82 an. Leider zeigen sie an vielen Stellen eine spätere Uebermalung und sind

*) Aehnliche Bilder, die aber nicht mehr vorhanden sind, führte derselbe in S. Croce zu Florenz aus.

manche Theile durch das Einmauern hoher Grabmonumente zu Grunde gegangen. Hervorragend schön und würdig ist besonders das erste Bild, welches die Unterredung des Satans mit Jehovah, in der es sich von dem irdischen Wohl des Knechtes Hiob handelt, darstellt. Jehovah erscheint von Engeln umgeben, der Satan mit sechs-



Das Martyrtum des h. Bartholomäus.
Nach Giuseppe Ribera, gen. lo Spagnoletto (1593—1656).

fachen Fledermausflügeln, Eberzähnen etc. Nicht minder trefflich sind die Scenen, welche den Einbruch der Feinde aus dem Reich Arabien in die Güter Hiobs und den Besuch der drei Freunde und des Elihu schildern; Ausdruck und Geberden, so wie die Anordnung des Ganzen sehr gelungen.

Einen mildern und weniger epischen Character bekunden die Heiligenbilder der

sienesischen Schule. In ihnen macht sich vorzugsweise das Gemüth des schaffenden Künstlers geltend und dies sucht sich weniger in der Darstellung mannigfacher Begebenheiten als im Ausdrucke des Einzelnen, des Zarten, Innigen und Schönen zu offenbaren. Gleichwohl kommt auch das episch-didactische Element entschiedner zur Erscheinung, wird aber im Ganzen von dem lyrischen überwogen. Hieher gehört zunächst ein aus zahlreichen einzelnen Tafeln bestehendes Altarblatt, ein Hauptwerk des Simone di Martino, eines Zeitgenossen Giotto's. Dasselbe befindet sich jetzt (doch zerstreut) in Siena. Es trägt die Namensunterschrift des Künstlers, enthält auf der Haupttafel eine Madonna mit dem Kinde und auf den Seitentafeln zahlreiche Gestalten der Propheten und Heiligen, wie er es denn überhaupt liebte, seine Madonnen mit Engeln und Heiligen zu umgeben, was von andern Künstlern vielfach nachgeahmt wurde. Bei Taddeo di Bartolo erhält diese gemüthvolle Auffassung den Ausdruck eines tiefen religiösen Sehnens. Auch er bringt seine Heiligen meist in engste Beziehung zur Madonna. Eine Ausgiessung des h. Geistes von seiner Hand in der Kirche S. Agostino zu Perugia ist ein treffliches Bild.

Dies Vorherrschen einer weichen Gemüthsrichtung bleibt durch das ganze XV. Jahrh. hindurch ein characteristischer Zug der sienesischen Schule und kommt zuletzt bei Fiesole, obgleich dieser den grössten Theil seines Lebens im Kloster San Marco zu Florenz zubrachte, zum eigenthümlichsten und abgeschlossensten Ausdrucke. Sein Malen ist nur das Aushauchen frommer Empfindungen, das Wiedergeben des tiefsten Friedens seines Gemüthes. Kampf und Leidenschaften sind ihm fremd, nur süsser heiliger Liebreiz, anmuthsvolle Unschuld sind die Ideale seines Strebens, die er denn auch in einer Weise erreicht, wie kaum irgend ein anderer Künstler. In dieser Richtung besitzt er einen feinen künstlerischen Sinn, den verschiedenen Ausdruck reiner Frömmigkeit und stiller Beseligung zu individualisiren. Doch über diese Grenzen hinaus erscheint er einseitig, befangen, kraft- und formlos, ja, er ist zu schüchtern und ängstlich, um sich irgend welche selbstständige Neuerung zu erlauben. So hat derselbe mehrmals das jüngste Gericht gemalt. In diesen Bildern sind die den Weltrichter umgebenden Engel wunderschön, die Seligen voll wunderbarsten Ausdrucks, aber die Verdammten schneiden wenig ergreifende Grimassen und die Hölle macht sogar einen komischen Eindruck. — Merkwürdig — und dies vorzüglich bei diesem sanften frommen Manne — muss es erscheinen, dass die Verdammten in seinem jüngsten Gericht, welches in der Galerie Corsini zu Rom bewahrt wird, ausschliesslich Mönche sind. — In zwei Kapellen des Vaticans zu Rom, wohin Fiesole später (1446) berufen wurde, malte derselbe u. a. die Geschichten des h. Laurentius und des h. Stephan, welche mehr im Einzelnen als im Ganzen von Bedeutung sind.

Blicken wir nun zurück auf die religiösen Bilder des Nordens zur Zeit des germanischen Styls, über welche der Art. „germanische Bildkunst" die ausführlichsten Nachrichten bringt, so kommen hier zunächt einige Reste von Wandbildern in Betracht. Eines der bedeutendsten Denkmale dieser Art waren die Malereien in der Deutschordenskapelle von Ramersdorf bei Bonn, von denen, bevor die Kapelle (1845) abgebrochen wurde, der Universitäts-Zeichenlehrer Hohe in Bonn sorgfältige Copien anfertigte, welche alsdann von der Verwaltung des Berliner Museums erworben wurden. An den Wänden der Seitenschiffe befanden sich statuarisch gehaltene Heiligenbilder; im vordersten Gewölbe des Mittelschiffs sah man das jüngste Gericht. Das Haupt des Weltrichters war von mächtigen Locken umwallt; Engel, die Marterwerkzeuge trugen, umgaben ihn; Maria und Johannes baten um Gnade für die sündige Menschheit; Posaunenengel auf feurigen Wolken; andere Engel öffnen den Seligen die Pforten des Himmels, wo der Heiland zum zweitenmal zu erblicken war. Hier hielt er zwölf gerettete Seelen in seinem Schoosse. Wieder andere Engel treiben die Verdammten mit geschwungenem Schwerte zur Hölle, wo ihnen dann von Satan, dem kolossalen Höllenfürsten mit feuerrothen Fledermausflügeln und schauerlicher Physiognomie, sowie von dem übrigen Höllengesindel schlimm mitgespielt wird. Beim Uebergange in das folgende Gewölbe ist in kräftiger Auffassung der über den Drachen siegende Erzengel Michael angebracht. Die Seligen bestehen, wie öfter auf den mittelalterlichen Bildern dieser Art, meist aus Leuten der geringeren Stände, aus Handwerkern und Landleuten, dagegen die Verdammten aus vornehmen Rittern, Frauen und Nonnen. Es liegt dieser Auffassung indess nur in einzelnen Fällen eine gehässige Demonstration zu Grunde und soll sie im Allgemeinen nur denjenigen Bibelstellen entsprechen, welche einestheils den Reichthum als ein dem Seligwerden höchst hinderliches irdisches Glück und anderentheils die pharisäische Heuchelei als eine zur Verdammniss führende Sünde bezeichnen. — In dem zweiten Gewölbe der Kapelle befand sich eine Krönung der Maria, musicirende Engel und die h. Catharina

und h. Elisabeth, und weiter ab die Auferstehung und Himmelfahrt Christi. In der erstern sass der Heiland auf dem Grabe, mit der Rechten segnend, mit der Linken das Kreuzpanier haltend, umgeben von Engeln und heiligen Frauen; in der letztern umschwebten den Oelberg die Apostel und Maria. Dann folgten Passionsscenen, eine Kreuzigung und Maria mit der Leiche Christi; darunter einzelne Heilige. Als Bruchstücke liessen sich noch eine Verkündigung und eine Anbetung der Heiligen erkennen; in der Halbkuppel der Hauptnische ein riesiger aufrecht stehender Gottvater. Ihn umgaben vier räthselhafte Figuren, nämlich ein Bär, eine Schlange, ein Stier und eine vierte, die unkenntlich geworden. Man vermuthet, es sei die eines Vogels gewesen und diese Symbole hätten die vier Elemente (der Bär das Wasser, die Schlange, als Salamander, das Feuer, der Stier die Erde und der Vogel die Luft) versinnbildlichen sollen. — Die Ausführung dieser nach einem gesteigerten Ideengang sich ordnenden Bilder war leicht, fast skizzenhaft, doch zeigte sich in dem Oval der Köpfe und in den Umrissen überhaupt ein für Schönheit und Anmuth empfänglicher Sinn.

Aehnlicher Art sind die Wandmalereien im Domchor zu Köln (vergl. den Art. „Kölner Dom“). Auf der provisorischen Nothmauer, welche das fertige Chor einstweilen von dem unfertigen Theile der Kirche trennt, ein grosser thronender Christus und die noch grössern Gestalten der Apostel Petrus und Paulus; auch ein grosses Medaillon mit dem Brustbilde des Erlösers*). In den Bogenfüllungen befanden sich ehmals schwache Spuren von kolossalen musicirenden, singenden und Weihrauchfässer schwingenden Engeln. An den innern Brüstungswänden erhielt sich unter Tapeten sehr wohl ein ganzer Cyclus von Darstellungen aus der Geschichte der Maria, der h. drei Könige, des Papstes Sylvester u. a. m.; ferner eine Reihe kleinerer Figuren. Die Compositionen sind zum Theil grossartig und füllen in sehr geschickter Weise den Raum aus. Von der Ausführung darf man sich jedoch keinen gar hohen Begriff machen.

Ueberreste solcher kirchlichen Decorationen findet man ferner in der Krypta des Münsters zu Basel, in der Waldkapelle zu Kentheim an der Nagold im Schwarzwald, in der Kirche des h. Vitus in Mühlhausen am Neckar (unterhalb Canstatt), hier unter andern vierzehn Bilder aus der Legende des h. Vitus; in der Katharinenkirche zu Oppenheim, in der Schlosskapelle zu Forchheim unweit Bamberg, in der Marienkirche zu Colberg in Pommern, in der Marienkirche zu Treptow an der Rega, in der Katharinenkirche zu Lübeck, in der Klosterkirche zu Memleben an der Unstrut (nur schwache Spuren) etc.

Auf den Tafelbildern aus dem Anfange des XIV. Jahrh., von denen das schon früh seiner Maler wegen berühmte Köln noch heute eine nicht unbedeutende Anzahl in seinem Museum aufbewahrt, nehmen die Heiligenbilder insofern einen etwas reifern Character an, als die Künstler bei diesen für die nähere Betrachtung bestimmten Werken auf eine sorgfältigere Durchbildung und strengere Zeichnung hingewiesen wurden. Zwar herrscht in ihnen meist noch die Umrisszeichnung vor, doch musste diese bald dem Formenausdruck mittelst der Farben weichen. Der physiognomische Ausdruck zeigt sich da am lebhaftesten und sprechendsten, wo Schmerz, Entsetzen oder Schergenrohheit dargestellt werden sollen; im Uebrigen vermag er sich nur schwach geltend zu machen. Bilder dieser frühgermanischen Epoche befinden sich in der Stiftskirche zu Oberwesel, in der kleinen Kapelle zu Goslar, in den Kirchen Nürnbergs, im Berliner Museum u. a. a. Orten. Wegen seines seltsamen symbolischen Inhalts ist dasjenige besonders interessant, welches nach Passavant der Oberregierungsrath Bartels zu Aachen besitzt. In der Mitte des Salomonischen Tempels steht auf dem Halbmond Maria; auf den Zinnen musicirende Engel; links die Verkündigung, rechts die Geburt, dann weiterhin auf beiden Seiten sechs Kirchenväter; darunter in getrennten Räumen als allegorische Figuren die Eigenschaften der Maria. Auf Stufen, zunächst der h. Jungfrau, die zwölf Löwen Salomo's mit Spruchbändern; auf jedem derselben ein Apostelname und ein Artikel des Credo. Links Virgil als Prophet Christi unter den Heiden, rechts Albumasar; darunter zwei Sibyllen. Zu den Füssen der Maria, in einem Sarge, ein weissgekleideter Mann mit der räthselhaften Beischrift: *tumba gygantis*. —

Aus der böhmischen Schule gewährt die Ausschmückung der Burg Karlstein (erbaut 1348—1357) nur einen geringen Begriff von der Entwicklung des germanischen Styls in dieser Gegend. Die untern Wände der dortigen prachtvoll ausgestatteten Kapelle sind mit zahlreichen rohen Edelsteinen, Amethysten, Chrysolithen,

*) Das Meiste wurde vor einigen Jahren durch Uebermalung — um es gegen gänzlichen Untergang zu schützen — wieder aufgefrischt. Nur die Engel wurden durch andere von E. Steinle ersetzt.

Onyxen etc. geschmückt. Der getäfelte obere Theil enthält von der Hand des Theoderich von Prag auf viereckigen Feldern über 130 Brustbilder heiliger und fürstlicher Personen von grösstentheils plumper und schwerfälliger Formbildung; nur hin und wieder nähert sich der Künstler dem Grossen und Würdigen, meist jedoch geräth er auf den Abweg des Unbestimmten und Formlosen. An den breiten, tonnenartig überwölbten Fensternischen grosse Fresken, wahrscheinlich von Nicolaus Wurmser von Strassburg: Scenen und Einzelfiguren aus dem neuen Testament; zeigen in der Weichheit der Linien, der Modellirung und Färbung eine grössere Aehnlichkeit mit andern deutschen Malereien. — In der Mariä-Himmelfahrtskirche derselben Burg Reste von apokalyptischen Darstellungen etc.; dann drei sehr übermalte Bilder Carl's IV.; in einem überreicht er seinem Sohne Wenceslaus das Kreuz, im andern Sigismund einen Ring, im dritten kniet er in Andacht versunken. — Im Treppenhaus des grossen Thurmes Scenen aus dem Leben der h. Ludmilla und des h. Wenceslaus, Engelfiguren u. dgl. m. Hier offenbart sich das germanische Kunstelement in noch höherm Grade. — Aehnliche (ältere) Malereien an den untern Wandflächen des Doms auf dem Hradschin in Prag; die darüber befindlichen gehören einer spätern Zeit an nnd haben meist etwas Cranachsches.

Ferner von Theoderich in der Galerie zu Prag ein Altarbild, das oben die Madonna mit dem Kinde, vor der Carl IV. mit seinem Sohne Wenceslaus kniet, zu den Seiten zwei Heilige und unten den Prager Erzbischof Oczko von Wlassim nebst vier böhmischen Heiligen zeigt. Hier bereits schon Spuren von Schönheit und Anmuth. — Im Belvedere zu Wien von Demselben zwei Kirchenväter vor ihren Schreibpulten stehend, in bischöflicher Tracht; die Köpfe von einer gewissen Grossheit, die Behandlung der Gewänder breit, die Farben klar und kräftig.

„Sehr merkwürdig“, sagt Waagen (Kunstwerke in Deutschland), „ist ein auf der Emporkirche der Vituskapelle zu Mühlhausen (am Neckar) befindlicher Altar mit Flügeln, dessen Mitte den h. Wenzel, die innern Seiten der Flügel die hh. Vitus und Sigismund, die äussern das Bildniss des Ritters Reinhart von Mühlhausen in Verehrung vor dem Christus als Mann der Schmerzen, die Verkündigung, die Krönung Mariä und Christus am Kreuz darstellen. — — Man findet darin alle die Eigenschaften wieder, welche die Malereien auf dem Karlstein besonders bezeichnen: breite plumpe Formen der Gesichter, kleine Augen, spärliche Falten“ etc. — Wahrscheinlich ein Werk eines Schülers des Theoderich. *)

Auch die Künstler der alten Nürnberger und der Kölnischen Schule beschäftigten sich anfangs weniger mit scenischen Darstellungen aus den Legenden der Heiligen als mit solchen aus dem Leben Christi und der Maria. Ihre Heiligen sind meist passive Gestalten, die eine fromme milde harmonische Stimmung repräsentiren; als solche erscheinen sie bald in der Umgebung der h. Jungfrau, bald abgesondert auf den Flügelbildern der Altäre, bald sind sie der Kreuzigung beigegeben. Erst später, als der flandrische Einfluss zunahm, kommen bei ihr Darstellungen vor, welche nach einem episch-realistischen innern und äussern Ausdruck streben. Es zeigt sich dies bereits in einem auf der Bibliothek zu Frankfurt a. M. befindlichen Miniaturbildchen aus der Zeit des Stephan; hier macht sich bereits eine poetische Behandlung des Stoffes in zahlreichen Situations-Einzelheiten geltend. Es stellt den Paradiesesgarten vor. Zur Seite eines Steintisches, auf welchem ein Glas und Früchte stehen, sitzt Maria und liest. Vor ihr, in Blumen sitzend, spielt das Christkind auf einem Hackbrett, das ihm eine h. Frau hinhält. Eine andere Frau schöpft aus einem Brunnen Wasser und eine dritte pflückt Kirschen in einen grossen Korb. Gegenüber sitzen recht bequem der Erzengel Michael, neben dem ein Aeffchen kauert, und der h. Georg, neben dem ein kleiner Drachen überwunden auf dem Rücken liegt. Hinter ihr, an einen Baumstamm gelehnt, steht ein anderer Heiliger. Der Garten ist reich an Blumen und Vögeln und mit einer Mauer umschlossen. — In wilder und krasser Weise macht sich der Versuch, realistisch erfinderisch zu Werk zu gehen, in dem grossen, jetzt zerstreuten Altarwerk der Laurentiuskirche zu Köln geltend. Das Kölner Museum bewahrt das Mittelbild, worauf das jüngste Gericht befindlich. Christus auf dem Regenbogen thronend; zu seinen Seiten Maria und Johannes der Täufer; kleine Engel mit Posaunen und Leidenswerkzeugen; die Verdammten mit Ketten umschlossen; höchst phantastische Teufel; Petrus empfängt die Seligen, letztere am wenigsten gelungen, die Engel übrigens hübsch; in der Hölle erwartet Satan die Ankommenden; der Entsetzens- und Schmerzensausdruck der Verdammten grell lebendig; in den bestialischen Teufelsqualen schwelgt eine wilde, an Tollheit

*) Aus einer Inschrift über einer Thüre dieser Kapelle erfährt man, dass Reinhart, der sie erbauen liess, Bürger von Prag gewesen.

gränzende Phantasie. — Diese Freude an der Darstellung des Scheusslichen entfaltet sich zu noch ekelhafterer Blüthe in dem zweiten Theile des Bildes, der sich im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. befindet. In zwölf Abtheilungen ist hier das Marterthum der Apostel dargestellt. Bei der Hinrichtung des h. Bartholomäus wetzt ein zerlumpter Kerl behaglich sein Messer, während ein Anderer dem Heiligen die Haut von dem Arme reisst, wobei er sein Messer zwischen den Zähnen hält; ein Dritter erhebt darüber ein höhnisches Jauchzen und ein Vierter freut sich bereits, den Geschundenen mit Pfeffer bestreuen zu können. — Die Aussenseiten der Flügel dieses Bildes enthält die Pinakothek in München; auf jedem Flügel drei Apostel und ein anderer Heiliger; unschöne, plumpgeformte Köpfe mit knolligen Nasen.

Aehnliche Marterscenen, nur weniger lebendig gegeben, enthalten die aufgefundenen Fresken im Chor des Domes zu Frankfurt a. M. vom Jahre 1427. Sie zeigen in 28 kleineren Bildern die Geschichte des h. Bartholomäus, und in zwei grössern eine Offenbarungsscene und Christi Erscheinung vor der Maria Magdalena. — Erfreulicherer, wenn auch mitunter lächerlich naiv, sind die zahlreichen Tafelbilder in St. Ursula zu Köln mit Legenden der Heiligen; viele liebliche Köpfe und hübsche landschaftliche Hintergründe.

Nachträglich ist noch anzumerken, dass jene kleinen, meist ungemein anmuthigen Engelchen, wie sie z. B. auf dem Wandgemälde in der Sakristei von St. Severin in Köln vorkommen, bei denen die nur halbangedeutete Gestalt in weite fliegende Gewandung übergeht, fast ausschliesslich der kölnischen Schule eigenthümlich sind. Sie verdanken mehr einer kindlich frommen als einer kühnen Phantasie ihr Dasein.

In den heiligen Bildern der flandrischen Schule wirkt das statuarisch Feierliche und abstract Hochwürdige des frühern Styls nur noch in einigen Bildern der Gründer derselben, der Brüder van Eyck nach; man schreibt es besonders dem ältern Bruder, dem Hubert zu. — Das künstlerische Element mit seinem Streben nach schöner, principiell begründeter Natürlichkeit vermählt sich in ihren Werken innig einem religiösen Gemüthsleben, das zu seinem Ausdrucke, weil es minder ascetischer als kräftiger und freudiger Natur ist, des vollen Glanzes der Sinnenwelt bedarf; das, weil in ihm das Individuum sich selbst als ein lebensberechtigtes bewusst bleibt, auch auf das Entschiedenste nach individueller Wahrheit in der Darstellung strebt. — Wir haben in dem Artikel „van Eyck“ u. a. eine genaue Schilderung des berühmten Genter Altarwerks sammt theilweiser Abbildung desselben, so wie auch des h. Hieronymus von Hubert van Eyck gegeben. Letzteres Bild wurde früher dem Colantonio del Fiore († 1444) zugeschrieben. Ausser dem schönen Kopf des Heiligen, der von mildernstem Ausdruck, hat das Bild keine geistig hervorragenden Eigenschaften in der Auffassung. Die Ausführung ist im höchsten Grade subtil und kleinlich; die Anordnung des Sächlichen unbedeutend.

Die Schüler und Nachfolger der Eyck haben die Grösse und Bedeutsamkeit der Meister bei Weitem nicht erreicht. Als bedeutendstes Werk eines derselben, des Justus van Gent, gilt die „Communion“ in der Kirche Sta. Agata zu Urbino. Christus reicht in einem kirchenähnlichen Saale den umherknieenden Jüngern die Hostie; Johannes bringt den Wein; oben Engel; — als Zuschauer erscheinen der Herzog Federico von Urbino und ein persischer Gesandter (der Venetianer Zeno). Eine in der Massen- und Lichtwirkung wohl durchgeführte Composition; die Zeichnung der Köpfe und Hände trefflich. — Von demselben im Antwerpner Museum ein betender Carthäuser, treffliches Bild; halbe Figur.

Von Hugo van Goes ein Johannes der Täufer an einer Quelle sitzend in waldiger Felsgegend, in der Münchener Pinakothek. — Von demselben mehrere Heilige und heilige Geschichten an dem grossen Reliquienschrank im Dome zu Aachen; in der Galerie des Königs von Holland vier sehr sauber ausgeführte Heiligenbilder. — Uebrigens sind diese Bilder Hugo's prosaisch und von kleinbürgerlichem Character.

Von René von Anjou, dem vielgeplagten Titularkönig von Neapel, Grafen von der Provence (1408—1480), ein grosses, reichhaltiges, im Einzelnen oft sehr Vortreffliches bietendes Altarblatt im Hospital zu Villeneuve bei Avignon; die Dreieinigkeit, von Engeln, Heiligen und unschuldigen Kindern umgeben, krönt die h. Jungfrau; unten Hölle, Fegefeuer und Auferstehung; in der Luft Engel, welche den bösen Geistern die Seelen wieder zu entreissen suchen; daneben Moses mit dem brennenden Dornbusch und ein Messe lesender h. Gregor; diesem letztern zunächst der leidende Christus im Sarge stehend; im Hintergrunde eine Stadt mit weltlich beschäftigten Leuten; eine andere Stadt auf einer Felseninsel im Meer; hier kniet am hohen Ufer vor einem Crucifix ein betender Carthäuser; vorn das offene Grab der Maria, dabei ein Engel und zwei im Gebet begriffene Per-

sonen. — Von reiferm flandrischen Style ist ein anderes grosses Altarwerk desselben, das sich in der Cathedrale zu Aix (früher in der dortigen Carmeliterkirche) befindet. Der mittlere Theil des Triptychons zeigt oben die h. Jungfrau mit dem Kinde in der Mitte eines grossen brennenden Busches von weissen Rosen; unten Moses, umgeben von Schafen, vor dem Engel seine Schuhe ausziehend. Dies Mittelbild trägt die Unterschrift: *Rubum quem viderat Moyses in combustum, conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem, sancta Dei genitrix.* Oben am Rande steht Folgendes: *Qui me invenerit, inveniet vitam et hauriet salutem a Domino.* — In dem Rahmenaufsatz über diesem Bilde Gottvater in halber Figur zwischen Engelchören. Die Engel tragen ein weisses Chorhemd, darüber eine Kappe von Purpur, die mit violettem Changeant gefüttert ist. — Das Innere der Flügel stellt links den König René und rechts dessen Gemahlin, knieend zwischen ihren Schutzheiligen, dar; auf den Aussenseiten, Grau in Grau gemalt, die Verkündigung. Links sind die Worte: *Ave Maria gracia plena* — und rechts: *Ecce ancilla Domini* zu lesen. René erscheint hier in vorgerücktem Alter, dagegen seine Gemahlin, Johanna von Laval, zweite Frau desselben, jugendlich schön.

Von Rogier van Brügge in dem Berliner Museum: der in der Wüste schlafende Prophet Elias wird von einem Engel geweckt, damit er Speise und Trank zu sich nehme und wandere; in der Ferne herbstliche Landschaft; klare ruhige Stimmung; der Kopf des Propheten würdig; der Engel von sanfter Bewegung. — Im Besitze des Königs von Baiern: Abraham an der Spitze seines Haushalts empfängt von König Melchisedek Brod und Wein; ferner: die Kinder Israels lesen die Manna auf; feierliche Auffassung; besonders der landschaftliche Theil schön. — Das sogenannte Reisealtärchen Kaiser Carl's V. in der Galerie des Königs von Holland im Haag, (S. Art. „Hager Galerie", Band VI. S. 228; ebendaselbst auch Aufzählung mehrerer Heiligenbildchen des Hans Memling.) — Grosse Darstellung der sieben Sakramente im Museum zu Antwerpen; über jeder Sakramentsgruppe schwebt ein Engel mit symbolisch gedachter Gewandfarbe, nämlich über der Taufe ein weisser (Reinigung), über der Firmung ein gelbrother (Licht und Freude), über der Beichte ein feuerrother (Läuterung vom Bösen), über dem Messopfer ein grüner (Hoffnung), über der Priesterweihe ein rothvioletter (geistliche Würde), über der Ehe ein blauer (Glaube und Treue) und über der letzten Oelung ein schwarzvioletter (Trauer). — Grosse Altartafel mit der Darstellung des jüngsten Gerichts im Hospital zu Beaume in Burgund; feierliche Gestalt des Weltrichters auf dem Regenbogen; Goldgrund; auf jedem der Flügelbilder sechs Apostel, dazu noch auf dem einen Maria und auf dem andern der Täufer. Unten die üblichen Auferstehungs- und Höllenscenen etc., ein sehr bedeutendes Werk. — In der Stuttgarter Sammlung Bathseba und der König David, lebensgross, erstere nackt; gut gezeichnet und modellirt.

Von Hans Memling im Kapitel-Saale des Hospitals des h. Johannes zu Brügge: die sog. Vermählung der h. Catharina; doch treten hier die Schutzheiligen des Hospitals, die beiden Johannes, mehr hervor als dieser Moment. Durch eine Bogenhalle auf beiden Seiten Fernblick in eine reiche Landschaft, in der Verschiedenes aus dem Leben der beiden Schutzheiligen vor sich geht. Auf der rechten Seitentafel die Enthauptung des Täufers, auf der linken der Evangelist auf der Insel Pathmos, umgeben von visionären Bildern aus der Apokalypse. Grösstes und wichtigstes Werk des Meisterts; tiefe malerische Farbenwirkung. — In demselben Saale der berühmte Reliquienkasten der h. Ursula, dessen Aussenseiten mit miniaturartig ausgeführten Oelbildchen geschmückt sind. Der Schrank hat etwa vier Fuss Länge und die Form eines gothischen Kirchengebäudes. An dessen Langseiten in sechs Feldern die Geschichte der h. Ursula; höchst anschauliche, in den Farben prächtige Darstellungen. Nach der Legende zog die Heilige, eine Königstochter, auf göttlichen Befehl mit einem grossen Gefolge frommer Jungfrauen und Ritter aus England, ihrer Heimath, nach Rom und erlitt auf ihrer Heimreise bei Köln den Märtyrertod. Die Bilder enthalten folgende Momente: 1) Landung bei Köln auf der Reise nach Rom; die aus dem Kahn ans Land steigende Heilige ist mit dem fürstlichen Purpur bekleidet, trägt Perlen in den Flechten ihres Haares; zu ihrer Seite eine Jungfrau mit einem Geschmeidekästchen; freundlich und fromm bescheiden grüsst sie die sie Empfangenden. 2) Ankunft bei Basel; die Heilige befindet sich bereits mit einem Theil ihres Gefolges auf dem Wege nach der alterthümlichen Stadt. 3) Ankunft in Rom; Papst Cyriacus empfängt die demüthig Niederknieende an den offenen Pforten der Kirche; gleichzeitig wird in der Kirche die Taufe an mehreren Jünglingen vollzogen und im Hintergrunde das Abendmahl ausgetheilt. 4) Abfahrt von Basel auf der Rückreise; während im Hintergrunde die Fürstin aus

der Stadt kommt und sich dem Strom zuwendet, ist im Vorgrunde die Einschiffung bereits geschehen; in einem grössern Nachen sitzt der Papst zwischen zwei Kardinälen und die Heilige zwischen zwei Jungfrauen. 5) Anfang der Verfolgung und Marter; Lager des Kaisers Maximin, des Christenfeindes; die Kähne des frommen Zuges werden von wilden bewaffneten Horden angegriffen, die Jünglinge am Ufer niedergemacht; die heiligen Jungfrauen erwarten unter Gebet und Gesängen die Pfeile der Feinde des Christenthums. 6) Die Heilige mit zwei Jungfrauen im Zelte des Kaisers; bereits ist der Pfeil auf sie gerichtet und sie erwartet in frommer Verklärung den Tod. — Die deutschen Gegenden und Oertlichkeiten bei Köln und Basel sind mit grösster Treue wiedergegeben, die kleinen Figuren frei und lebendig gezeichnet, der Ausdruck in einzelnen Köpfen von grösster Vollendung. — Auf den Dachseiten des Schreins sind in Medaillons von verschiedener Grösse musicirende Engel, eine Krönung der Maria und eine Verklärung der h. Ursula; dann auf der vordern Giebelseite die heil. Jungfrau mit dem Kinde, vor welcher zwei Spitalschwestern knieen, und auf der hintern Giebelseite die h. Ursula mit dem Zeichen ihres Martyrthums und ihren Jungfrauen angebracht.

Ebenso ausgezeichnet ist eine Reihenfolge kleiner Gemälde Memlings in der Sammlung des Königs von Holland im Haag; zehn Darstellungen aus dem Leben des h. Bertin, die sich früher an dem Reliquienkasten dieses Heiligen in der Abteikirche St. Martin zu St. Omer befanden. — Verschiedene Einzelfiguren von Heiligen enthält ferner dessen berühmtes Altarwerk in der Greveradenkapelle des Domes zu Lübeck (1491). Im Innern zeigt dasselbe die Momente der Passionsgeschichte bis zur Himmelfahrt.

Sodann ist hier auch das grosse Gebetbuch desselben, das in der Bibliothek von S. Marco in Venedig aufbewahrt wird, anzuführen. Zwischen dem Texte befinden sich theils grössere biblische Darstellungen, theils ist derselbe in mannigfacher Weise mit Randverzierungen geschmückt; grossartig im Styl, fein in der Ausführung; eine höchst vortreffliche Arbeit. Livin von Antwerpen, Gerhard von Gent halfen dem Meister an dessen Herstellung. — Endlich schreibt man Memling auch ein paar scheussliche Marterbilder zu; eines enthält die verschlossene Kapelle der Salvatorkirche in Brügge, das andere die Chorkapelle von St. Pierre in Löwen; beide sind von gleich grässlicher und doch beschränkter Naivetät. Das erstere stellt den h. Hippolyt dar, wie er von vier Pferden zerrissen wird, das letztere den h. Erasmus, dem die Därme aus dem Leibe gewunden werden.

Ueber das jüngste Gericht des Albert van Ouvater in der Pfarrkirche St. Marien zu Danzig, das eine bedeutende Stelle in der Geschichte der heiligen Bilder einnimmt, enthält der Art. „Danzig" specielle Beschreibung und theilweise Abbildung; desgl. der Art. „Heilandsbilder."

Gegen die Mitte des XV. Jahrh. nimmt das dämonische Element, der dem Heiligen feindliche Teufelsspuk, einen durchaus ausschweifenden Character an. Zwar hatte man schon vor dem Phantastisches und Ungeheuerliches nach dieser Seite hin geleistet und es sich angelegen sein lassen, den Satan und seine Genossen so schauerlich und grässlich und besonders so boshaft und grausam als möglich darzustellen. Wir erinnern an Orcagna und Spinello, überhaupt an die zahlreichen Darstellungen des jüngsten Gerichts. Immer aber noch behielten der Satan und seine Teufel bei aller Hässlichkeit und Gemeinheit — ausgenommen in den Fratzen de Miniature — einen gewissen grossartigen, imposanten Character; sie repräsentirten mehr die uralten Feinde Gottes und das Verabscheuungswürdige des Unmoralischen als das Raffinirt-Tückische; man fasste zwar die Teufel phantastisch auf, legte ihnen selbst aber nicht die Eigenschaft einer über alles Mass gehenden höllischen Phantasie bei, der gemäss sie nach persönlichem Geschmack und Neigung die tollsten Gestalten anzunehmen vermögen. Schon der berühmte Kupferstich Martin Schöns (geb. um 1420, gest. 1488) — eines übrigens tiefernsten und von hohem Schönheitsgefühl beseelten Künstlers —, welcher die Versuchung des h. Antonius, der von Teufeln in die Luft gehoben wird, darstellt, gehört hieher. Mit einer aller Naturhistorie spottenden Kühnheit sind hier die phantastischen Formen — doch wohl eigends von den Teufeln — ersonnen, um den armen Einsiedler auf das Schrecklichste zu ängstigen und zu plagen. Es ist dies die einzige derartige Composition des sonst aller phantastischen Schwärmerei abholden Künstlers. — Bei Hieronymus Bosch dagegen (1450—1500) ist die dämonisch-phantastische Seite recht eigentlich das Element des Künstlers. Von ihm befinden sich besonders in Spanien viele Gemälde. Das finstere, bigotte Gemüth Philipp's II. soll besonders Wohlgefallen an diesen höllischen Schreckbildern gefunden haben und auf eines derselben soll, als er starb, noch sein brechendes Auge gerichtet gewesen sein. Selbst in einem seiner

schönsten Bilder, einer Anbetung der Könige, im Museum zu Madrid, konnte der Künstler dem Versuche nicht widerstehen, seine Teufeleien anzubringen. Betrachtet man z. B. die Kragenbesetzung von dem Mantel eines der Könige, so erblickt man darin neben Figuren von Heiligen allerlei Teufelsspuk. Auch hat, nebenbei bemerkt, das schöne weisse Gewand des Mohrenkönigs einen Rand von seltsam phantastischen Vögeln. — Dort auch von ihm drei Darstellungen der Versuchung des h. Antonius; in einer wird der Anachoret von Teufelchen über eine Brücke gezerrt, in einer andern führen ihm fabelhaft gestaltete böse Geister ein nacktes Weib zu. — Einige andere ausschliesslich höllische Bilder desselben gehören nur insofern hieher, als die Hölle gewissermassen die grosse Strafanstalt der himmlischen Gerechtigkeit ist, z. B. das grosse Höllenbild im Berliner Museum. Hier trifft das am eklatantesten zu, was wir vorhin aussprachen: die Teufel haben nach Neigung, Bedürfniss und Geschmack die wahnsinnigsten Gestalten, aus allen erdenklichen Geschöpfen und Dingen zusammengesetzt, angenommen, um ihre Bosheit an den armen Seelen der Verdammten auszulassen. Ohne Beihülfe der grossen Erfindungskraft des Künstlers würden sie indess kaum so tolles Zeug zu Stande gebracht haben. — Endlich sind hier von Bosch noch drei andere Bilder des Madrider Museums zu erwähnen: der Sturz der Engel, der Triumph des Todes und die Allegorie auf die Eitelkeit der Welt. Die beiden letztern zählen wir hier nur desshalb auf, um darauf hinzuweisen, wie die früher so grossartigen symbolischen und allegorischen Vorstellungen in diesem Auslaufe das Spielzeug einer sinnverwirrenden Phantasie werden. In dem Triumph des Todes reitet der Tod, Alles vor sich niederwerfend und Entsetzen verbreitend, durch die Menge der Menschen jeden Standes, jeden Geschlechts, jeden Alters, während auf einem Wagen, den sieben halb in Thiere verwandelte Menschen ziehen, die Eitelkeit und der Ruhm thronen, die von posaunenden Teufeln umgeben sind. — Die allegorische Darstellung der Welteitelkeit wirkt wie ein Fiebertraum und überbietet die andern noch an Gespensterhaftigkeit.

In gleicher Weise wird bei einem spätern Künstler, dem Peter Breughel (oder richtiger Brüeghel) dem jüngern, genannt der „Höllenbreughel“ (blühte um 1606), der Teufel zum Hexenmeister und Zauberer, dem der ganze Apparat der irdischen Welt zu Dienst steht, um seine Tücke gegen Gute und Böse loszulassen. Nach unserer Meinung kommen hier weniger Dante'sche Nachklänge, wie man hin und wieder annehmen möchte, ins Spiel, als der Wahnsinn des Hexenglaubens, welcher dem Teufel und seinen Genossen eine aberwitzige Mummerei und ein schreckendes Possenspiel andichtet. — Breughel hat gleich seinem Vorgänger Bosch mehreremal die Versuchung des h. Antonius gemalt; ein derartiges Bild in der Dresdener Galerie zeigt den Heiligen knieend vor seiner Klause, vor ihm der Böse in Gestalt einer jungen Versucherin; rings umher grässliche Gespenster. — Ebendort eine seiner Höllendarstellungen. (Vergl. den Art. „Breughel.“)

Aehnliche Versuchungen des h. Antonius malte David Teniers (geb. 1610, gest. 1690). Auch bei ihm befindet sich der alte Heilige in der unangenehmen Situation, einerseits von den abenteuerlichsten und hässlichsten Fratzen geschreckt und andererseits von einer verfänglichen weiblichen Person anscheinend wohlwollend besucht zu werden. Die Schreckbilder der höllischen Rumpelkammer sind indess meist nicht besonders genialer Natur.

Sehen wir nun wieder zurück auf die deutschen Künstler des XVI. Jahrh., so macht sich, wie schon bei Martin Schön, das phantastische Element besonders in einer übertriebenen und gewaltsamen, ja öfter widerwärtigen Characteristik der Peiniger und Widersacher der Heiligen bemerkbar; so auch in bedeutendem Grade bei Hans Holbein dem ältern (geb. um 1450). Gleichwohl möchte dieser das Böse mehr durch einen dämonischen Hass im Ausdrucke, als durch eine ursprünglich gemeine und hässliche Form, über die er aber selten hinaus kann, geben. Eigenthümlich ist ein auf mehreren seiner Bilder unter den Widersachern vorkommender blasser Mann mit scharfgeschnittener italienischer Physiognomie, der ein grünes Jagdkleid und auf dem Hute eine Hahnenfeder trägt, und dessen ganze Erscheinung etwas Mephistopheles'sches hat. — Von diesem Holbein in der Moritzkapelle zu Nürnberg Bilder des Martyrtodes der Apostel Thomas, Jakobus minor und major und des Andreas. Auf der Burg daselbst der h. Johannes und der Tod des h. Mathäus; meist rohe Arbeiten, in denen die Peiniger sehr carrikirt sind. — Eines seiner bedeutendsten Werke sind die Scenen aus der Geschichte des Apostels Paulus (gemalt um 1504); viel individuelles Leben. Den Schergen hat der Künstler hier maliziöser Weise an den Beinkleidern weiss und blaue Zwickeln, die Farben der damals mit Augsburg verfeindeten Baiern, gegeben. In der Münchener

Pinakothek von ihm eine h. Elisabeth und eine h. Barbara von naiver Auffassung und weicher Ausführung.

Auffallender tritt die Neigung zu einer grell übertreibenden Characteristik und zu einer wahrhaft abscheulichen Hässlichkeit ohne phantastische Zuthat in der Stammschule Dürer's, in der alten fränkischen zu Tage. Mehrere Bilder Michael Wohlgemuth's (geb. 1434, gest. 1519) leisten hierin — obgleich sie sich andererseits auch mitunter zum Zarten, Frommen und Edlen erheben — wirklich Abschreckendes. Solche findet man in der Frauenkirche zu Zwickau, in der Stadtkirche zu Chemnitz, in der Reglerkirche zu Erfurt, in der Moritzkapelle zu Nürnberg, in der Sammlung der Landauer Brüder und in der Burg daselbst; ferner in der Kirche zu Schwabach, im Kloster Heilsbronn, im Belvedere zu Wien, in den Studj zu Neapel u. a. a. O.

Bei dem grossen Schüler Wohlgemuth's, dem geist- und gemüthvollen Albrecht Dürer, aus dessen Werken nicht bloss eine erfinderische und lebhafte Phantasie, sondern auch ein klar und streng denkender Kopf spricht, wird das Phantastische, wie phantastisch es auch sei, in die Grenzen einer streng künstlerisch gemessenen Form gebracht und an die Stelle hässlicher Grimasse tritt das Characteristische, das in der Uebereinstimmung der äussern Erscheinung mit dem innern Wesen seinen Brennpunkt hat; kurz bei aller Neigung zum Mystischen und Symbolischen ist Dürer ein rationeller Künstler, der mit der lebendigsten Auffassung eine Besonnenheit verbindet, die sich nicht leicht eine Uebertreibung oder Inconsequenz in der Ausbildung der Idee zu Schulden kommen lässt. Selbst in seinen Compositionen zu der Offenbarung Johannis ist dies der Fall. Der Künstlerartikel unseres Lexikons bringt mehrere Abbildungen nach seinen Werken und eine sehr ausführliche Aufzählung derselben, daher wir uns hier auf wenige bezeichnende Andeutungen beschränken dürfen. Eines seiner vorzüglichsten Gemälde ist die für die Kirche des Bruderhauses zu Allerheiligen in Nürnberg (1511) gemalte Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit, welche sich gegenwärtig im Belvedere zu Wien befindet. Gottvater hält mit ausgebreiteten Armen den gekreuzigten Heiland. Er sitzt auf einem Regenbogen und ein kleiner Regenbogen dient seinen Füssen zum Schemel. Obenüber Engel mit den Marterwerkzeugen; andere grössere breiten den Mantel Gottes, welcher die Form einer Casel hat, aus. Ueber dem Haupte Gottvaters schwebt der heil. Geist in Gestalt einer Taube. Rechts und links zahlreiche Heilige; links die weiblichen, an deren Spitze Maria, rechts die männlichen, zuvorderst Johannes der Täufer. Unter diesen, über das ganze Bild hin, in knieender Stellung auf Wolken schwebend, eine ganze Schaar von Seligen aller Stände. Diese Gestalten sind in grossem Massstabe gehalten. Eine in duftigen Farbentönen ausgeführte Landschaft bildet den Abschluss des Gemäldes. In ihr steht, auf einen behauenen Steinblock gestützt, sinnend vor sich hinschauend, Meister Albrecht selbst, bescheiden klein gehalten. Der Stein trägt die Aufschrift: *Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu* 1511. — Als für den Zweck dieses Artikels besonders interessant bezeichnen wir noch die berühmten Randzeichnungen des Gebetbuches Kaiser Maximilians. Dasselbe befindet sich in der Hofbibliothek zu München. Geistreiche Federzeichnungen, bald ernst und würdig, bald humoristisch und spielend, doch nicht immer der Bedeutsamkeit des Textes entsprechend.

Unter den Schülern und Nachfolgern Dürers erleiden die Heiligenbilder keine wesentliche Veränderung in der Auffassung. In einigen des trefflichen Albrecht Altdorfer ist ihre Wirkung durch eine phantastische Beleuchtung gesteigert, z. B. in dem in der Moritzkapelle zu Nürnberg befindlichen Bilde, darin mehrere Leute bei Sonnenuntergang beschäftigt sind, die Leiche des h. Quirinus aus dem Wasser zu ziehen. — Dort auch von ihm die Scene, wie der h. Stephan vor Gericht geführt wird; eine sehr energische Darstellung. — Im Berliner Museum ein heiliger Hieronymus und ein Doppelbild, das rechts den h. Franciscus darstellt, wie er von einem in der Luft erscheinenden, geflügelten Krucifix die Wundmale empfängt, und links abermals einen sich kasteienden Hieronymus. — Von Mathias Grünewald (blühte um 1490—1530) ein grosses Altarwerk, das er im Auftrage des Kurfürsten Albrecht von Mainz für die Stiftskirche zu Aschaffenburg malte. Fünf Tafeln desselben bewahrt die Münchener Pinakothek, welche die Bekehrung des Mauritius durch den h. Erasmus und vier andere Heilige enthalten; die Figuren sind mehr als lebensgross. Eine sechste Tafel mit der würdevollen Gestalt des h. Valentinus befindet sich noch in der Stiftskirche von Aschaffenburg. — Von ihm in einem Seitenschiff der Klosterkirche zu Heilsbronn einzelne Heiligenfiguren auf den Aussenflügeln eines Altarschreins. Wir lassen hier, um die Art der Zusammenstellung der bemalten Altarschreine dieser Zeit zu vergegen-

wärtigen, eine Beschreibung desselben aus Waagen's „Kunstw. und Künstl. in Deutschl.“ (B. I. S. 306) folgen. „Die Mitte des Innern, so wie die innere Seite der Flügel, enthalten als bemaltes und vergoldetes Schnitzwerk Maria mit dem Kinde, von zehn gekrönten heiligen Jungfrauen umgeben, unter denen indess nur Katharina, Barbara, Apollonia und Christine an ihren Attributen kenntlich sind. Die Arbeit ist sehr gut, die Köpfe sind hübsch aber einförmig, die Bemalung sehr zart. Die Figuren der Mitte sind in starkem, die der Flügel in mässigem Relief gehalten. Die Aussenseiten der Flügel zeigen als Gemälde die Heiligen Barbara und Katharina mit dem sehr lebendigen Portrait des Stifters, eines Abts, mit seinem Wappen. Die Hintergründe werden von Teppichen und blauen Feldern, letztere als Andeutung der Luft, gebildet. Auf zwei feststehenden Flügeln sind Margaretha und Lucia mit dem Schwert im Halse vorgestellt. Diese Bilder gehören in jedem Betracht zu dem Schönsten, was ich von deutscher Kunst aus dem Ablauf des XV. Jahrh. kenne. Die Gesichter sind von seltener Schönheit der Form und Reinheit des keuschen, edlen Ausdrucks, die Gestalten schlank, die Stellungen einfach und edel in den Linien, die Gewänder von überraschender Wahrheit und Schlichtheit der Falten.“ (Vergl. den Art. „Holzsculpturen.“)

Mit der Reformation endlich wurde, soweit dieselbe ihre Verbreitung fand, der kirchlichen Malerei nicht nur zwei ihrer bedeutendsten Factoren, nämlich die Legende und die Himmelskönigin genommen, sondern man verwies sie auch protestantischer Seits allmälich gänzlich aus den Kirchen. Nur wenig half es dem einsichtigeren und unbefangeren Luther, dass er gegen die Zerstörungswuth der Bilderstürmer und insbesondere gegen den fanatischen Karlstadt auftrat. Vermochte er doch unter den obwaltenden Verhältnissen kaum etwas mehr zu thun, als die Bilder für Adiaphora, für gleichgültige Dinge, zu erklären. Wollte man sich doch kaum zufriedengeben, als er vorstellte: „die Bilder sollen abgestellt sein, wenn sie angebetet werden sollen, sonst nicht; wiewohl ich wollte, sie wären in der ganzen Welt abgestellt von wegen des Missbrauchs. Aber es sind viele Menschen, die die Sonne, den Mond und die Sterne anbeten; wollten wir darum zufahren und die Sterne vom Himmel reissen?“ — Schroffer und kälter entschieden die Reformirten, welche die Kunst durchaus nicht als ein Organ gelten lassen wollten, mittelst welchem man die Geschichten der Bibel zur Verherrlichung Gottes erzählen dürfe. — Ueber Poesie, Gesang und Musik dachten beide Parteien freier, weil diese Künste nicht durch concrete, sondern durch abstracte Bilder oder durch Anregung allgemeiner Empfindungen auf unser Gemüth und auf unsere Ueberzeugung einwirken. Indess bediente man sich doch auf Seiten der Lutheraner zur Unterstützung des neuen Bekenntnisses einer bedingten didaktischen Kunstanwendung, indem man, so gut es gehen wollte, die katholischen Katechismusbilder in das Protestantische übersetzte. Diese sogenanten Katechismusbilder waren bei den Katholiken folgende: 1) die zehn Gebote, auf den von Moses gehaltenen Gesetzestafeln; 2) das Apostolische Glaubensbekenntniss, dargestellt durch die Bilder der zwölf Apostel, denen ein Spruchband beigegeben war. (Das des Petrus enthielt die Worte: *Credo in Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae;* das des Andreas: *Et in Jesum Christum, filium ejus unicum, Dominum nostrum;* das des Jakobus: *Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria virgine;* das des Johannes: *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus;* das des Thomas: *Descendit ad inferna, tertia die resurrexit a mortuis;* das des Jacobus Alphäi: *Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis;* das des Philippus: *Inde venturus est, judicare vivos et mortuos;* das des Bartholomäus: *Credo in Spiritum sanctum;* das des Matthäus: *Sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem;* das des Simon: *Remissionem peccatorum;* das des Judas Thaddäus: *Carnis resurrectionem;* das des Matthias: *Et vitam aeternam.*) 3) Das Vaterunser mit seinen sieben Bitten und der Englische Gruss; 4) die sieben Sakramente, in allegorischen Bildern, z. B. das Abendmahl durch einen Christus, aus dessen Wunden das Blut in einen Kelch fliesst; 5) die drei theologischen Tugenden: *Fides, Spes, Charitas;* 6) die vier Cardinaltugenden: *Prudentia, Justitia, Fortitudo, Temperantia;* 7) die sieben Todsünden; ihnen gegenüber nicht selten die sieben Werke der Barmherzigkeit; 8) die drei *Consilia Evangelica: Paupertas voluntaria, Castitas perpetua, Obedientia religiosa;* 9) die drei Arten der guten Werke: *Precatio, Jejunium, Eleemosyna.* — Mittelst ähnlicher Darstellungen suchte nun derjenige Theil der Protestanten, welche den Bildern noch eine gewisse kirchliche Berechtigung liess, der evangelischen Predigt beim Volke einen äussern Nachdruck zu geben. Besonders die beiden Cranach, sowohl Vater als

Sohn, waren in dieser neuen **didaktischen**, auch wohl mitunter gegen die alte Kirche polemischen Richtung der religiösen Malerei thätig. Mehrere dieser Bilder sind wirklich in hohem Grade instructiv, manche zugleich von tiefer inniger Empfindung. Zugleich darf nicht übersehen werden, dass besonders der ältere Lucas Cranach mit einer Menge von Schülern und Gesellen arbeitete, woher die grosse Ungleichheit seiner Arbeiten rühren mag. Sein inniges Freundschaftsverhältniss zu den grossen kirchlichen Reformatoren hat gewiss nicht wenig dazu beigetragen, dass die Kirchenmalerei, wenigstens Anfangs, nicht gänzlich verbannt wurde.

Eines seiner frühsten didaktischen Bilder (vom J. 1516) ist die grosse Darstellung der zehn Gebote, auf dem Rathhaus zu Wittenberg. Sie sind zwar seinen besten Werken nicht vollkommen ebenbürtig, doch sprechen sie durch eine kräftige, energische Färbung und durch eine präcise Behandlung an. Die Verbildlichung ist folgende:

I. Gebot. *„Du solt kein frembden Gott anbetten.“* Auf der einen Seite Moses auf dem Berge Sinai die Gesetztafeln empfangend, auf der andern knieen zwei Götzendiener vor einem nackten Götzenbild.

II. *„Du solt Gots Namen nit unnütz in dein Munt nehmen.“* Ein gottvergessener Krieger, dem ein in seinem Nacken sitzender fabelhaft gestalteter Teufel ein böser Ohrenbläser ist, schwört einem ehrsamen Bürger, der von einem hinter ihm stehenden Engel gewarnt wird.

III. *„Du solt den Feiertag heiligen.“* Während ein Engel ein frommes, zur Kirche gehendes Ehepaar begleitet, sitzt einem im Hintergrunde pflügenden Bauer ein kleiner Teufel im Nacken.

IV. *„Du solt Vater und Mutter ehren.“* Der jüngere Sohn trägt gehorsam der Mutter die Schleppe; der ältere, eine Teufelsfratze im Nacken, verspottet seine Aeltern.

V. *„Du solt Niemand doeten.“* Ein Bösewicht, der einen greifartig gestalteten Teufel hinter sich hat, erschlägt in einem verdächtigen Hause einen andern Mann.

VI. *„Du solt nit stehlen.“* Zwei Diebe, einer noch auf der Leiter, schleichen in das Zimmer des schlafenden Hausherrn; beide Teufelsfratzen hinter sich.

VII. *„Du solt nit unkeusch sein.“* Unter einer Eiche sitzt ein Kriegsmann — in damaliger Zeit der Repräsentant aller möglichen Untugenden — neben einem schön geschmückten Frauenzimmer; hinter beiden abermals eine Teufelsfratze.

VIII. *„Du solt kein falsch Gezeuchnus geben.“* Ein Kriegsmann mit einem geschuppten Teufel und ein anderer ehrlicher Mann mit einem Engel stehen rechts und links neben einem Richter, der am Tische sitzend, das Gesetzbuch vor sich hat. Hinter dem Krieger ein händeringender Mann, dem das falsche Zeugniss des Soldaten zum Nachtheil gereicht.

IX. *„Du solt kein andern Gemal begeren.“* Eine neben ihrem alten kahlköpfigen Ehemann im Bette liegende Frau wendet sich, während jener schläft, einem jungen Kriegsmanne zu; dahinter eine weibliche Teufelsfratze.

X. *„Du solt keines andern Gut begeren.“* Ein armer barfüssiger Handwerksmann, der eben von zwei reichen Kaufleuten seinen Lohn empfangen, sieht begehrlich auf die Geldsäcke derselben.

Künstlerisch und historisch bedeutender ist Cranach's grosses Altarwerk, das den Hauptaltar der Stadtkirche von Wittenberg schmückt. Die Reformation tritt hier entschieden, zugleich in Begleitung der Bildnisse einiger ihrer hervorragendsten Männer in den Vordergrund. Das Mittelbild zeigt eine eigenthümliche Auffassung des h. **Abendmahls**. Die Gesellschaft sitzt um einen kreisrunden Tisch, auf welchem die Schüssel mit dem Osterlamme steht. Christus giebt dem links neben ihm sitzenden Judas den Bissen in den Mund. Die Jünger sind sämmtlich Portraits Wittenberger Rathsherrn, selbst Judas, in welchem der Künstler eine ihm feindliche Persönlichkeit abgebildet haben soll. Der bedienende Mundschenk soll Cranach's Sohn und der Jünger, dem dieser den gefüllten Becher bringt, Cranach selbst sein.

Auf dem rechten Flügelbilde ist die Handlung der **Taufe** dargestellt, welche **Melanchthon** (Portraitfigur) an einem nackten Kinde vollzieht. Um den Taufstein stehen drei Pathen, und rechts der Küster mit der offenen Agende. Unter den geputzten Zuschauerinnen, denen indess der Vorgang ziemlich gleichgültig erscheint, soll sich als Rückenfigur des Künstlers Frau befinden.

Auf dem linken Flügelbilde sieht man die Beichte und die Absolution; dies Bild ist bedeutender. In dem Beichtvater erkennt man das Bildniss **Bugenhagen's**. Er sitzt in offenem Beichtstuhle, in jeder Hand einen Schlüssel haltend. Mit der Rechten ertheilt er streng und würdig dem reuigen Rathsherrn die Lossprechung von

den Sünden, mit der Linken aber weist er einen scheinbussfertigen trotzigen Krieger zurück, dessen Hände als Zeichen der Nichtvergebung gebunden sind.

Das Untersatzbild — in kleineren Figuren — zeigt den von der Kanzel predigenden Luther. Vor ihm liegt die aufgeschlagene Bibel; ihm gegenüber sitzt die aufmerksame Gemeine; in der Mitte erblickt man das Bild des Gekreuzigten, auf welches Luther hindeutet. Unter den Zuhörerinnen, unter denen sich sehr anmuthige Frauen und Mädchen befinden, vorn Luthers Frau, Katharina, mit ihrem kleinen, dem Vater sehr ähnlichen Sohn; tiefer im Bilde eine nicht minder vortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge.

Die Aussenseiten der Flügel enthalten links die Opferung Isaaks und rechts die Aufstellung der ehernen Schlange.

Ein anderes grosses Altarwerk in der Stadtkirche zu Weimar aus der spätern Zeit des Meisters stellt zu Füssen des gekreuzigten Heilandes Johannes den Täufer, Cranach und Luther dar. Der erstere deutet mit der Rechten auf den Erlöser, aus dessen Seitenwunde in weitem Bogen ein Blutstrahl auf das Haupt Cranachs spritzt. Luther hält die aufgeschlagene Bibel in der Hand und blickt mit fester Zuversicht zum Heilande empor. Am Fusse des Kreuzes steht das Lamm mit der Glaubensfahne. Die linke Seite des Bildes zeigt Christum nach seiner Auferstehung als Sieger über Tod und Hölle; die Seitenbilder enthalten die Familie Kurfürst Friedrich's des Grossmüthigen. — Ein ähnliches Altarbild aus dem Atelier Cranachs befindet sich in dem städtischen Museum zu Leipzig, nur enthält es statt der Bildnisse Cranachs und Luthers neben Johannes den Täufer eine andere — halbnackte — männliche Figur. Aus dem geplatzten Bauche des drachengestaltigen Teufels, den der erstandene Heiland überwunden, schaut die ganze katholische Klerisey, der Papst sammt Cardinälen und Bischöfen, hervor. Uebrigens ist dies Bild wenig erfreulich und besonders der Heiland in beiden Situationen von durchaus unbedeutender Auffassung.

Eine sehr den Stempel der Zeit tragende Auffassung zeigt sich in einem merkwürdigen Gemälde von Lucas Cranach dem jüngern (1515—1586), in der Stadtkirche zu Wittenberg, das den wohlumzäunten Weinberg des Herrn darstellt. Links am Eingange sieht man wie Christus (mit einigen seiner Jünger) den Papst als ungetreuen Weingärtner mit einem Geldstück ablohnt und ihn zugleich sammt seinem stattlichen Gefolge von Cardinälen, Bischöfen, Aebten, Aebtissinnen, Mönchen und Nonnen hinausweist. Weiter oben sieht man auf der einen Seite wie das „papistische Gesind" den Weinberg vernichtet, die Stöcke ausreisst, den Brunnen verschüttet, wie Mönche und Nonnen Unfug treiben, andere sich balgen, wieder andere schlafen oder zechen; einem der Capuziner fällt dabei ein Spiel Karten aus der Kapuze; auf der andern Seite dagegen steht Luther mit dem Rechen in der Hand, bemüht den Boden zuzurichten; Melanchthon hat Wasser aus dem Brunnen heraufgewunden, womit Johann Förster das dürstende Erdreich begiesst; Paul Eber beschneidet die Weinstöcke, Major, Bugenhagen und Cruciger binden die Reben an, Crell trägt einen Eimer mit reifen Trauben etc.

Zur Rechten im Vordergrunde knieen die Mitglieder der Familie Paul Eber, welche dies Bild zum Andenken an ihren (1569) verstorbenen Vater malen liess. Dasselbe hat folgende erklärende Unterschrift:

Wundern magst du dich, o Leser mild,
Was das sei für ein seltsam Bild,
So stehen thut an dieser Statt
Und viel Gemeldes in sich hat.
So wiss und merke fleissig drauf,
Was Deutung ha'n die zweene Hauf.
Der Berg die christlich Kirch bedeutt,
Darin sinds bös' und fromme Leut.
Auf einer Seit Papisten sind,
Ein gottlos, bös und frech Gesind.
Die reissen Gottes Weinberg ein,
So er gebaut durchs Worte sein.
Den Brunn des Lebens sie auch fülln,
Durch ihre Werk Gotts Gnad zu hülln;
Verfinstern also Gottes Wort.
Das leuchtet klar an allem Ort.
Dagegen auf der andern Seit
Stehen viel tapfer gelahrte Leut
Mit ihren Instrumenten all,
So man im Weinberg haben soll.

Die räumen, schneiden, binden, haun,
Den Berg Gottes sie wieder baun,
Sie tilgen aus all falsche Lehr,
Thun treulich fördern Gottes Ehr.
Den Brunn des Lebens auch gar rein
Sie wieder thun aufräumen fein,
Und machen wieder offenbar
Gotts Gnad, so vor verfinstert war.
Die rechte Meinung, o frommer Christ
Dieses kunstreichen Bildes ist.
Drum Dank du Gott für seine Gnad,
Dass er sein Wort uns wieder geben hat.

Die malerischen Verdienste dieses durch seine Naivetät in der Composition interessanten Bildes sind schwach. — Ein ähnliches malte Cranach 1582 für die Kirche zu Salzwedel.

Von solcher didaktischer Tendenzmalerei blieb der gleichzeitige treffliche Holbein der jüngere durchaus fern. Seine künstlerische Anschauung scheint ihren Mittelpunkt zu ausschliesslich in sich selbst gefunden zu haben, als dass der Glaubensstreit vermocht hätte, ihn zu polemischen Extravaganzen zu verleiten. Gleichwohl macht sich der Geist seines Jahrhunderts in seinen Werken in sofern geltend, als er einer der ersten der nordischen Künstler ist, welcher vollkommen innerlich profan im edleren Sinne zu Werke geht. Selbst seinen kirchlichen Bildern fehlt gänzlich das mystisch Bedeutungsvolle, dessen Stelle eine gewisse reale Gemüthlichkeit einnimmt, die sich in der klarsten Lösung des Individuellen offenbart. Als frühste Arbeit schreibt man ihm ein Martyrium des h. Sebastian zu; dies Bild befindet sich in der Augsburger Galerie. Nach der urkundlichen Jahreszahl 1515 malte er dasselbe bereits im 17. Jahre. Die Hauptgestalt ist schön, die übrigen Figuren sind sehr individuell. — Etwa in das Jahr 1621 mögen die monochromatisch gehaltenen Orgelflügel des Münster zu Basel gehören, die sich jetzt in der dortigen öffentlichen Sammlung befinden; Figuren von Heiligen und eine Madonna nebst nackten Kinderengeln; die Auffassung derb naturalistisch, die Behandlung meisterlich breit. (Vgl. die Art. „Heilandsbilder" und „heilige Jungfrau.)

Dagegen ist Nicolaus Manuel (genannt Deutsch; 1484—1530) aus Bern wieder ein Künstler, der ausser in witzigen Fastnachtspielen auch in bildlichen Darstellungen für die Sache der Reformation zu wirken suchte. So machte er z. B. aus den römischen Kriegern, welche das Grab Christi bewachen, Pfaffen und Mönche, die mit ihren Dirnen umhersitzen und entsetzt beim Anblick des auferstehenden Heilandes zurückfahren. Diese Zeichnung befindet sich im Besitze des Herrn Grüneisen zu Stuttgart, des Verfassers einer Monographie dieses Künstlers, welche den Titel: Nicolaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im XVI. Jahrh. (Stuttg. u. Tüb. 1837) führt. Aehnliche Zeichnungen sollen sich in andern Sammlungen befinden. — Uebrigens existiren von ihm auch einige Heiligenbilder im eigentlichen Sinne des Wortes. Zwei Tafeln der Colmarer Sammlung, welche auf den Vorderseiten Petrus und Jacobus, Magdalena und St. Ottilia, und auf den Rückseiten vier andere Heiligen enthalten, sollen seiner frühsten Zeit angehören. Eine feingemalte Grabtafel desselben in der öffentlichen Sammlung zu Basel zeigt oben in den Wolken die Madonna mit dem Kinde, die h. Anna und andere Heiligen, unten in einer sehr schön componirten Landschaft Leute verschiedener Stände, darunter Kranke. — Ebendort noch ein König David, welcher der badenden Bathseba zuschaut, ein kleines Oelgemälde, braun mit schwarzer Schraffirung und weissen Lichtern; auf der Rückseite umarmt ein Skelett ein üppiges Weib „mit einer Geberde, welche eine schauerliche Anspielung auf eine damals neue Krankheit enthält." Letzteres lässt sich zwar keinenfalls ein Heiligenbild nennen, doch ist die Auffassung für die moralisirende Richtung der Zeit bezeichnend, welche von der hohen kirchlichen Bedeutung mehr und mehr absieht und sich dafür mit den wirklichen Zuständen beschäftigt. Aehnliches that zwar auch schon Dürer, welcher gleich Cranach nicht nur den bedeutendsten Männern der Reformation nahe stand, sondern auch den lebendigsten Antheil an der Förderung der Glaubensreinigung nahm. Aber bei Dürer gingen solche künstlerische Aeusserungen aus einer tieferen, poetisch-philosophischen Auffassung der Dinge hervor und bewegten sich daher, selbst da wo es nur auf eine Verspottung der „Thorheit der Welt" abgesehen war, immer noch in einer höhern Sphäre. Als es ihn, wie Förster sagt (Gesch. der deutsch. Kunst), drängte, in ernster Weise ein Bekenntniss seines protestantischen Glaubens abzulegen, malte er (1526) als Sinnbild des reinen

Christenthums vier lebensgrosse Apostel (jetzt in der Pinakothek zu München) und verehrte sie dem Rathe seiner Vaterstadt als Geschenk.

Vorübergehend erinnern wir an die Bilder heiligen Inhaltes der Niederländer Lucas van Leyden und Quintin Messys. Bei dem ersten erhält das phantastische Wesen der Zeit bereits einen bizarren Character, der häufig die Stelle der eigentlichen Würde und Bedeutsamkeit der Gestalten vertritt. Von ihm eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichts, im Stadthause zu Leyden, die zwar nach der alten Eintheilung geordnet, übrigens aber in der Composition dürftig und zerstreut ist. Besonders schaal und matt nehmen sich die himmlischen Freuden aus, dagegen sind die Gestalten der Apostel Petrus und Paulus, auf der Aussenseite der Flügel, sehr würdig. Von demselben im Haag eine Vision des h. Hieronymus. — Zahlreiche heilige Gestalten enthalten seine Kupferstiche. — Ein bedeutenderer Geist ist Quintin Messys. Seine Apostel und Evangelisten sind höchst würdige Gestalten von tiefer, gemessener Characteristik. Er liebte in solchen Darstellungen das Einfache und Pathetische. Dennoch enthalten die Flügelbilder seines grossen Altargemäldes in der Akademie von Antwerpen (früher in der dortigen Kathedrale) auch manches Seltsame und Widerwärtige. Rechts erblickt man hier das Haupt des Johannes auf der Tafel des Herodes; die Spielleute, welche auf erhöhter Tribune die Tafelmusik machen, sind komische und sehr unangenehme Gesellen. Links wird Johannes der Evangelist in Oel gesotten; die bei dem Schüren des Feuers beschäftigten Henkersknechte ergehen sich in brutalen Spässen, etc. — Von ihm im Haag eine Himmelskönigin auf dem Halbmond stehend, von Engeln umgeben; unten bezügliche Gestalten aus dem alten Testament und aus der Legende. — Ferner in der Antwerpener Akademie eine h. Magdalena von grosser Schönheit und Vollendung.

Ein ganz anderer Einfluss als der der Reformation veränderte den Character der italienischen kirchlichen Malerei. Auch sie befreite sich mehr und mehr von den Fesseln der Tradition, nicht aber in Folge einer zersetzenden Skepsis, sondern durch das Bewusstwerden eigener Lebenskraft. Die Kunst erkannte sich als ein selbstständig Geistiges von eigner Berechtigung und Wesenheit. Zwar fuhr sie fort im Dienste der Kirche und mit Begeisterung für religiöse Interessen thätig zu sein; allein sie war dabei zugleich und mit noch grösserer Beflissenheit darauf bedacht, ihre eigenen Vorzüge geltend zu machen, und bald wird es, selbst bei Werken von ausschliesslich religiöser Aufgabe, zweifelhaft, ob sie um des Kunstschönen oder um der Kirche willen geschaffen sind. Nur wenig verändert erscheint die Frage da, wo der Realismus entschieden in den Vordergrund tritt, in welchem Falle das Ziel der Naturwahrheit die Stelle der höhern idealen Schönheit — doch nur theilweise — einnimmt; denn wie naturalistisch die Italiener auch im XV. Jahrh. sein mochten, immer haben sie eine gewisse höhere Abrundung des Ganzen im Auge, mit feinem Sinne das kleinlich Zufällige, das Willkührliche und künstlerisch Ungerechtfertigte vermeidend. Der Art. „italienische Kunst" giebt hierüber den weitern Aufschluss, und genügt es hier um so mehr nur auf diesen Hauptzug hinzudeuten, als dieser durch alle Perioden des XV. und XVI. Jahrh. hindurch bei den Italienern massgebend bleibt. Die Aufzählung einzelner Bilder, welche wir jetzt folgen lassen, bezweckt nur einzelne Momente kurz zu markiren.

Von Masolino da Panicale in der Karmeliterkirche zu Florenz die Predigt des h. Petrus und die Heilung des Krüppels an der Porta speziosa und die Genesung der Petronilla.

Von Masaccio Scenen aus den Legenden der h. Catharina von Alexandrien und des h. Clemens, in der Kapelle der heil. Catharina in S. Clemente zu Rom; Wandgemälde; nur Weniges davon rein erhalten, das Meiste flau modern übermalt. — Wandmalereien in der Karmeliterkirche zu Florenz (in der Kapelle Brancacci), neben den Bildern des Masolino: Eine Vertreibung aus dem Paradiese; Bezahlung des Zinsgroschen; Petrus taufend; Petrus im Gefängniss; Erweckung des Königssohnes und Petrus auf der Kathedra (der Königssohn selbst und die ihn zunächst umgebenden Figuren sind jedoch von Filippino); Petrus und Johannes Krüppel heilend; dieselben Apostel Almosen spendend. — Hier tritt zum erstenmale, sagt Kugler, die Begeisterung für die körperliche Form an sich, für die äussere Bildung des Menschen hervor, das heisst jedoch: eine Begeisterung, welche in der Schönheit den Ausdruck des Masses und Gesetzes, in der Ruhe und Bewegung den Ausdruck einer harmonischen Entwickelung der in den Menschen gelegten Kräfte sieht und im Bilde festhält. Daher hier zuerst eine gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten. — In der Liverpool-Institution von Masaccio zwei

kleine Bilder, die Marter des h. Sebastian und die Versuchung des h. Antonius (dort dem Andrea del Castagno zugeschrieben).

Von Fra Filippo Lippi, dem weltlich gesinnten Karmelitermönch, im Chore des Domes von Prato die Geschichte des heil. Stephan und die des Johannes des Täufers; ausserdem noch die Gestalten einzelner Heiligen. Malereien in bedeutendem Massstabe, auch von einer gewissen Grossartigkeit und kräftiger Characteristik, doch fehlt ihnen theils die innere Ruhe, theils zeigt sich des Künstlers launige Lebensauffassung oft an unrechter Stelle und nicht ohne einen Zug von Gemeinheit.

Bemerkenswerth ist hier, dass das Zeitcostum — als eine Folge der realen Richtung — bereits so weit in die heiligen Begebenheiten eindringt, dass nicht nur die Engel in bunter florentinischer Tracht erscheinen, sondern selbst Madonna und Gottvater auf ihre Idealgewandung verzichten müssen. — Andere sehr verdorbene Fresken dieses Künstlers im Dome von Spoleto. — Eines der schönsten Staffeleibilder desselben stellt den Tod des heil. Bernhard dar; im Querschiff des Pratenser Doms. — Ein vortreffliches Bild ist auch dessen h. Hieronymus, in den Uffizien.



Der h. Basilius, seine Vorschriften dictirend.
Nach Francisco de Herrera el vieje.

In der Sammlung von Young Ottley in London ein schönes Altarwerk des Francesco di Pesello, genannt Pesellino, eines Schülers des Filippo; die Dreieinigkeit und zwei Heilige. Von demselben in der Liverpool-Institution: die Ausstellung einer Reliquie; ein figurenreiches, höchst characteristisches Bild.

Von Sandro Botticelli († 1515), einem Künstler von lebhafter, mitunter höchst phantastischer Auffassung, in der sixtinischen Kapelle zu Rom: Moses, der den Aegypter tödtet, die Rotte Korah, die Versuchung Christi und zwischen den Fenstern 28 Gestalten heiliger Päpste; Wandmalereien von grossen Vorzügen.

Von Filippino Lippi, dem Sohne des vorhin erwähnten Karmelitermönches Fra Filippo Lippi, in der Karmeliterkirche zu Florenz: Petrus und Paulus vor dem Proconsul, die Befreiung Petri und das Martyrthum desselben; seiner Betheiligung

an dem Bilde der Erweckung des Königssohnes wurde schon gedacht. — In der Capella Carafa in S. Maria sopra Minerva zu Rom von ihm die Darstellung der Glorie des h. Thomas von Aquino. Unter einer mit Kinderfiguren verzierten Architektur thront der Heilige, umgeben von den vier Cardinaltugenden; seinen Füssen dient ein niedergetretener Ketzer zum Schemel. Zu beiden Seiten und im Vordergrunde beschämte und zerknirschte Irrlehrer, höchst lebendig im Ausdruck. In der obern Lunette die Ekstase des Heiligen; weniger bedeutend. — Die Hinterwand der Kapelle zeigt die Verkündigung unter folgenden Umständen: In dem Augenblick, in welchem der h. Thomas der betenden h. Jungfrau den knieenden Cardinal Carafa empfiehlt, tritt bei derselben von der andern Seite der Engel der Verkündigung ein, dem die h. Jungfrau einen verstohlenen Seitenblick zuwirft. — In S. Maria novella zu Florenz an den Seitenwänden der Capella Filippo Strozzi die Geschichten der Apostel Johannes und Philippus. Die ideale kirchliche Bedeutung war dem Künstler weniger wichtig, als der unmittelbare Lebensausdruck und das Ergreifende der dramatischen Handlung. In dieser Hinsicht ist die Auferweckung der Drusiana eine ungemein wirksame Darstellung. „Der Apostel deutet mit der Rechten empor, während seine Linke die Drusiana berührt, die sich mit dem wunderbarsten Ausdruck des wiedergewonnenen Lebens von der Bahre aufrichtet; entsetzt fliehen die Träger von dannen, doch einige anmuthsvolle Frauen bleiben, von ihren erschrockenen Kindern umklammert, in zitternder Aufmerksamkeit stehen.“ — Ebenso lebendig und energisch gegriffen erscheint die Bannung des Tempeldrachen durch Philippus; herrlich ist der Gegensatz des grollend die Tempelstufen niedersteigenden Heidenpriesters und des in seinen Geberden so gewaltigen Apostels; die Malerei ist frisch und schwungvoll, die Gestalten höchst lebendig, doch die Gewandung mehrfach manierirt. — In der Badia zu Florenz von ihm ein schönes Staffeleibild: der h. Bernhard, dem die h. Jungfrau erscheint. Der Heilige, der sein Pult ins Freie vor das Kloster gesetzt, wird hier am Abend, noch im Begriff weiter zu schreiben, von einem Besuche der lieblichen Gottesmutter überrascht. Sie erscheint mit einem Gefolge von theils anbetenden, theils neugierig herbeikommenden Engelchen. Vor frommen Erstaunen will dem Ueberraschten die Feder aus der Hand fallen.

Von Benozzo Gozzoli in der Capella della Madonna di San Brizio des Domes von Orvieto mehrere Apostel und Märtyrer; sie bilden einen Theil der von Fiesole angefangenen Glorie des Weltrichters und zeigen auch noch entschieden die Weise dieses Meisters; entstanden seit dem J. 1447. — An der Nordwand des Campo Santo zu Pisa von ihm die Geschichten des alten Testaments von Noah bis zum Besuch der Königin von Saba bei David; aus den Jahren 1469—85. Es herrscht in diesen reichhaltigen Compositionen die grösste Mannigfaltigkeit in den Gesichtern, die klarste Bezeichnung der Seelenzustände. Das Ernste und Scherzhafte, das Hohe und Niedrige erfasst er mit einer erquicklichen Freiheit und Lebendigkeit, die ihn mitunter zu muthwilliger Abschweifung veranlasst. So lässt er in dem Bilde des in der Trunkenheit entblössten Noahs eine von dessen Töchtern zwar die Hand vor das Gesicht halten, sie zugleich aber frivol durch die Finger auf dasjenige sehen, dessen Anblick sie vermeiden zu wollen den Anschein haben möchte. In Folge dessen wurde dies Bild sprichwörtlich, indem man darnach eine erheuchelte Schamhaftigkeit mit „*Vergognosa di Pisa*“ bezeichnete. Diese 23, höchst geist- und lebensvollen Gemälde zeugen ohne allen ketzerischen Beigeschmack von der bereits um diese Zeit weitvorgeschrittenen Reformation in der kirchlichen Kunst. — Nichts destoweniger malte Benozzo auch eine Glorie des h. Thomas von Aquino, in welcher dieser zwischen Plato und Aristoteles auf einem überwundenen Ketzer thront; oben sieht man Christus mit den vier Evangelisten und unten den Papst Sixtus in Mitten einer Kirchenversammlung; befindet sich im Louvre. — Von ihm im Vatican eine geistvolle Darstellung der Wunder eines polnischen Heiligen.

Gemessener und männlicher zeigt sich dieses auf den Naturgenuss in der Kunst abzielende Streben bei Domenico Ghirlandajo (1451—1495). Wenn sich bei frühern Meistern die Portraits von Zeitgenossen nur nebenbei und fast zufällig bemerkbar machen, so treten sie bei ihm grundsätzlich in den Vordergrund. In der landesüblichen Tracht stellt er die Personen seiner Zeit ruhig und einfach als Zuschauer der heiligen Geschichten hin, wo sie nicht selten durch ihre grosse Anzahl einen bedeutenden Raum des Bildes einnehmen. Er liebt es ausserdem noch durch die Architectur die Begebenheiten in das häusliche und bürgerliche Leben seiner Zeit zu versetzen. — Von ihm, dem Lehrer des Michelangelo, in der sixtinischen Kapelle des Vaticans die Berufung des heiligen Petrus und Andreas. — In dem Schiff von Ognissanti zu Florenz der h. Hieronymus; in diesem Freskogemälde (vom J. 1480) bildet die Umgebung des Heiligen in ihrer Ausführung und Anordnung ein wahres



Des h. Bonifacius Abfahrt von England.
Nach H. v. Hess.

Stillleben in der Weise der damaligen Niederländer. — In der Kapelle Sasseti der Kirche S. Trinità, ebenfalls zu Florenz, Scenen aus dem Leben des h. Franziscus; besonders schön und von wirklich historischem Character die Darstellung des Todes des Heiligen. —

Weniger die Frömmigkeit als die Freude an künstlerisch veredeltem Luxus lässt um diese Zeit, als Schmuck von Bibeln und Missalen, höchst prächtige und zierliche Miniature entstehen. In den Randverzierungen und Hintergründen zeigt sich in heiterster Weise Profanes und Antikes, Genien, Götterfiguren etc. zwischen Laubgewinden. Derartige Bücher von Gherardo verwahrt das Archiv des Spitalpfarrers von S. Gilio in Florenz und die Laurentianische Bibliothek; von der Hand des Attavante befindet sich in Brüssel (in der Bibliothek des Duc de Bourgogne) ein prachtvolles, für den König von Ungarn ausgeführtes Missale; in der Pariser Bibliothek ein Brevier des Bischofs von Gran.

Mit Signorelli endlich (1439—1521), der übrigens noch in Tempera malte, vereinigt sich die naturalistische Richtung mit einer so gewaltigen Grossartigkeit der Auffassung und mit einem so ergreifenden Ernst, dass in seinen Werken die kirchliche Malerei bereits jene Höhe erreicht, auf der — wie später bei Michelangelo — das Gigantische der Erscheinung der eigentlichen christlichen Empfindungsweise gefährlich wird. — Zu seinen bedeutendsten Werken gehören die vier grossen Darstellungen, mit denen er die Seitenwände der Capella della Madonna des Domes von Orvieto geschmückt hat. Sie geben sämmtlich eine kühne Schilderung der letzten Dinge. An der Decke dieser Kapelle hatte bereits Fiesole, der Gemüthstiefe und weich Schwärmende, die Herrlichkeit des Weltrichters und der Propheten, und Benozzo Gozzoli die Apostel und Märtyrer gemalt; in ganz anderm Sinne, mit einer überwiegenden Fülle künstlerischer und rationeller Kraft vollendet Signorelli das Werk. Man sieht die Geschichte des Antichrists, die Auferstehung von den Todten, die Hölle und das Paradies. Die Figuren sind meist nackt; die Motive von so ausserordentlicher Mannigfaltigkeit, dass man durchzufühlen glaubt, der Künstler habe sie mitunter nur desshalb erfunden, um die ganze Macht seines Wissens und Könnens zu offenbaren. Bald erfreut er das Gemüth durch den Ausdruck der heitersten Ruhe und Seligkeit, bald erschüttert er es durch grossartige Leidenschaftlichkeit der Auffassung, die jedoch stets in den Grenzen einer erhabenen Gemessenheit bleibt. — Der untere Theil der Wände enthält in einfarbigen grauen Rundbildern die Dichter des Jenseits und der Unterwelt, nämlich den Hesiod, den Virgil, den Claudian und den Dante; bezeichnend für eine gewisse Unbefangenheit der Zeit. Zahlreiche kleinere allegorische und mythische Darstellungen umgeben dieselben, ihre Beziehung zu den Hauptbildern andeutend. — Im Berliner Museum von ihm zwei treffliche Altarflügel, zu denen das Mittelbild fehlt; auf dem rechten St. Clara und St. Magdalena mit dem knieenden Hieronymus, auf dem linken die Heiligen Augustin und Catharina mit dem knieenden Antonius; tiefgemüthlicher Ausdruck in den Köpfen.

Minder kühn, minder leidenschaftlich und phantastisch sucht in den oberitalienischen Schulen des XV. Jahrh. der Genius der Künstler den kirchlichen Stoff mit den naturalistischen Kunstneigungen zu verschmelzen. Hier ist weniger die Kraft und Lebendigkeit neuer Ideen und Motive, als der von der Fülle und Herrlichkeit des sinnlich Schönen mächtig beeinflusste Kunstgeschmack wirksam. Das eigentlich malerische Element, die Poesie und Harmonie der Farben, die abgerundete Gesammtwirkung in Linien- und Lichtwirkung, vor allem aber die fleischliche und körperliche Lebendigkeit, gewinnt, durch die in Gebrauch kommende Oelmalerei gefördert, ein entschiedenes Uebergewicht über den ascetischen Grundton des Christenthums. Schon bei Andrea Mantegna ist dies der Fall, obgleich in der Padua'schen Schule unter dem Einflusse des Francesco Squarcione Anfangs die Nachahmung der antiken Sculptur die malerische Entwickelung unverkennbar hemmt. Von Mantegna rühren von den Fresken in der Eremitanerkirche zu Padua (Capella de' SS. Jacopo e Cristoforo) das Leben des h. Jacobus und das Martyrium des h. Christoph her, Bilder, in denen sich eine lebensvolle Wirklichkeit mittelst Farben, Helldunkel, Verkürzungen und perspectivischen Verjüngungen offenbart. Auch fehlt es ihnen nicht an trefflichen Portraitgestalten. Die technische Vollendung verleiht diesen Wandmalereien das Ansehen fleissig ausgeführter Oelbilder. — Der Hauptaltar der Kirche des h. Zeno zu Verona enthält von seiner Hand ein Oelgemälde, das neben einer thronenden, von Engeln umgebenen Madonna auf den Seitentafeln vier stehende männliche Heilige zeigt. Die Köpfe der letztern sehr schön, der Faltenwurf ihrer Gewänder grandios. — In den Studj zu Neapel eine h. Euphemia mit dem Löwen

(Jugendwerk des Künstlers vom Jahre 1454), eine Gestalt von grossartiger weltlicher Schönheit.

Bei einem Schüler Mantegna's, dem Cosimo Tura, gen. il Cosme, artet die Pracht der Umgebung, besonders in den überladenen Architekturen, mit denen er seine Madonnen und Heiligen umschliesst, ins Barocke aus. — Von ihm im Berliner Museum eine Madonna mit Heiligen und Engeln, ferner eine Judith, die nach vollbrachter That im Triumphe dasteht, während ihre Dienerin das Haupt des Holofernes fortbringt.

In anderer Weise barock werden bei den zunehmenden Kenntnissen in der Perspective schon jetzt mitunter die heiligen Malereien durch absichtliche Schaustellung von schwierigen Verkürzungen; z. B. kommt dies in den Gemälden des Melozzo da Forli (aus dem J. 1472) vor, von denen übrigens die wenigen erhaltenen Reste, die bei dem Umbau der ehemaligen Apostelkirche zu Rom in den quirinalischen Palast und in die Sakristei von St. Peter gebracht wurden, eine innige Verschmelzung von sinnlicher und gemüthlicher Herrlichkeit zeigen. Diese Bruchstücke (Abbild. bei d'Agincourt, T. CXLII) enthalten eine Darstellung Gottvaters als Weltschöpfer und einzelne bekleidete Engelfiguren. —

Endlich in der venetianischen Schule ist es das vorherrschende Element der Farbe, das auf die Darstellung des Heiligen und Profanen einen modificirenden Einfluss ausübt. Die Composition bequemt sich bis zu einem gewissen Grade den Anforderungen derselben und man fühlt sich weniger berufen, auf ihrem Felde Neues zu leisten, als sie vielmehr dem malerischen Zweck entsprechend zu ordnen. Daher werden besonders jene Bilder häufig, welche nach hergebrachter Weise eine Madonna auf dem Throne, von Heiligen umgeben, darstellen. Wenn früher solche der Jungfrau beigegebene Heilige von dieser auf Seitentafeln oder durch Stabwerk getrennt gehalten wurden, so treten dieselben jetzt dicht an ihren Thron heran und bilden eine mit ihr verbundene Gruppe, die von einem gemeinsamen architektonischen Hintergrund, meist einer Nische oder Halle, begrenzt wird. Zur Belebung der Gruppe ersinnt man Stellungen und Bewegungen, welche theils eine nähere Beziehung zur Madonna ausdrücken, theils nur eine angenehme Abwechselung herbeiführen sollen; sieht z. B. der eine der Heiligen zur Jungfrau empor, so liest der andere in einem Buche, steht dieser aufrecht, so verhält sich jener knieend. Solche Darstellungen erhielten den Namen „Heiligengespräch" (*santa conversazione*). Musicirende, singende oder Blumen- und Fruchtgewinde tragende Engel lassen in lieblicher Weise die himmlische Betheiligung an solchen festlichen Darstellungen hervortreten. Die Madonna sitzt meist auf einem prächtigen Throne, zu dem mehrere Stufen emporführen. Mitunter entspricht die abschliessende Architektur in perspectivischer Nachahmung der wirklichen der betreffenden Kirche oder Kapelle, in welcher das Bild seine Aufstellung finden sollte oder fand.

Viele solcher Bilder producirte Giovanni Bellini (1426—1516). Die Mehrzahl derselben befindet sich in den Kirchen und Galerien von Venedig. In S. Giovanni e Paolo ein grosses Altarblatt, eine Madonna mit zehn Heiligen und drei singenden Engelknaben; soll zwar eines der frühern Bilder desselben sein, zeigt aber bereits die freie und breite Behandlung des Meisters; Temperagemälde. — Ein ähnliches Bild in der Akademie. - Eine Madonna mit vier Heiligen (zwei weiblichen und zwei männlichen) und einem geigespielenden Engel (1505) in S. Zaccaria. — Von seinen Heiligenbildern andern Inhalts ist das Altarblatt von S. Giovanni Crisostomo, vom Jahre 1513, hervorzuheben. Auf einem Fels — tiefer im Bilde — sitzt der lesende h. Hieronymus; vorn — getrennt durch eine Marmorbrustwehr — steht rechts der h. Augustin, links der h. Christoph mit dem Christkinde auf den Schultern. — In der Galerie Manfrini eine andere sehr gemüthliche Auffassung des h. Hieronymus; man sieht denselben in seinem Studierzimmer.

Von Gentile Bellini, dem ältern Bruder des Vorigen, in der Akademie zu Venedig die Geschichte eines Wunders, das sich mit einer Kreuzesreliquie zu Venedig zugetragen haben soll; dann ebendort das Bild einer feierlichen Procession, die in Folge dieses Wunders auf dem Marcusplatze stattfand. Weich in der Malerei, aber minder characteristisch in den Köpfen. — In der Brera von Mailand eine Predigt des h. Marcus; sehr figurenreiches Bild, in welchem fast lauter orientalische Trachten vorkommen. (Vergl. hier den Künstlerartikel, welcher die besondere Veranlassung dieser Erscheinung nachweist.)

Aus der Schule Giovanni Bellini's folgende Heiligenbilder: Von Andrea Cordelle Agi eine Vermählung der h. Katharina, im Berliner Museum.

Von Martino da Udine eine h. Ursula, zwischen ihren Jungfrauen stehend; in der Brera von Mailand.

Von Girolamo di Santa Croce in den Studj zu Neapel die Marter des h. Laurentius; die Henkersknechte sind — eine Anspielung auf die damaligen Zeitverhältnisse — Türken; auch drei türkische Prinzessinnen als Zuschauerinnen. — In der Akademie von Venedig eine Madonna mit Heiligen.

Von Andrea Previtali ein h. Johannes der Täufer, umgeben von andern Heiligen; Altarblatt in S. Spirito zu Bergamo.

Von Giambatista Cima da Conegliano im Berliner Museum: der h. Anianus von Alexandria heilt die Hand eines Schuhmachers; besonders ausgezeichnet durch characteristische lebendige Köpfe.

Ferner von Marco Basaiti (gest. nach 1520) im Museum zu Berlin: ein an der Säule gebundener h. Sebastian; dort von ihm auch ein schönes Altarwerk, das oben neben der Maria rechts die h. Anna, links die h. Veronica und darunter Johannes den Täufer, Hieronymus und Franciscus zeigt.

Von Vittore Carpaccio in der Akademie von Venedig die Geschichte der h. Ursula nnd ihrer elftausend Jungfrauen. Meisterhafte figurenreiche Darstellungen; klare, leuchtende Farben. Von ihm daselbst auch mehrere treffliche Mirakelbilder, so die Heilung eines Besessenen durch den Patriarchen von Grado. In S. Vitale zu Venedig (vom J. 1514) eine *santa conversazione*, welche in der Mitte den h. Vital zu Pferde zeigt, mit welchem sich andere, theils im Vordergrunde, theils auf den Galerien befindliche Heilige lebhaft unterhalten. In der Galerie der Brera zu Mailand und im Louvre Bilder aus der Legende des h. Stephanus. — Im Museum zu Berlin von ihm die Einsegnung des h. Stephanus und anderer Diakonen.

Freier, kühner, poetischer und leidenschaftlicher erfasst Giorgione (1477—1511), zwar ebenfalls Schüler des Bellini, aber derjenige, welcher zuerst von dessen alterthümlicher Befangenheit abliess, die heiligen Gegenstände. Das menschlich Bedeutende, Individuelle und Lebensfrische tritt an die Stelle frommer Passivität und conventioneller Geberden. Von ihm in der Dresdener Galerie: Jacob, die Rahel begrüssend; in der National-Galerie zu London der Tod des h. Petrus; in der Galerie der Brera zu Mailand die Findung Mosis, ein reiches, überaus prächtiges Bild, in welchem nicht nur sämmtliche Personen in der venetianischen Tracht seiner Zeit erscheinen, sondern auch die Scenerie mit allen Nebenumständen diesen gleichzeitigen Character trägt. Ritter, Pagen, Musikanten, Sängerinnen, Zwerge, Hunde und Affen bilden die Umgebung der ägyptischen Prinzessin. Reiches, blühendes Leben; der biblische Vorgang bietet nur die Gelegenheit zur Entwickelung desselben, macht aber im Uebrigen seine Bedeutung nicht geltend. — Eine ähnliche kleinere Darstellung in Längeformat im Palast Pitti. — In den Uffizien zu Florenz von ihm eine „heilige Unterredung“, welche recht zeigt, wie dieser Künstler selbst da seine freiere Auffassung geltend macht, wo die Aufgabe eine Berücksichtigung hergebrachter Vorstellungen erfordert. Auf einer Terrasse an einem Gebirgssee thront die h. Jungfrau; die sie umgebenden Heiligen begnügen sich keineswegs mit gewissen gemessenen Stellungen, sondern bewegen sich durchaus frei; so gehen die h. Catharina und der h. Paulus, in frommer Unterhaltung begriffen, umher; Petrus lehnt gedankenvoll an einer Balustrade und selbst der sonst stets angebundene h. Sebastian erscheint ungebunden. Besonders herrlich ist die Landschaft, welche eine reizende Fernsicht auf schroffe, romantisch componirte Ufer gewährt. — Ein anderes, in grossen Dimensionen gehaltenes, etwas sonderbares Bild des Meisters befindet sich in der Akademie zu Venedig. Es schildert den Seesturm, der im Jahr 1340 Venedig zu zerstören drohte und welcher der Volksmeinung nach von feindlichen Dämonen heraufbeschworen, aber durch die Wunderkraft dreier Heiligen wieder gebrochen wurde. Auf stürmischer See erblickt man einerseits ein wildsegelndes Schiff, dessen Mannschaft aus satyrähnlichen Teufelsgestalten besteht, andrerseits eine kleine Barke mit den Heiligen Marcus, Nicolaus und Georg: letztere steuern dräuend gegen die Teufel an, die sich, von Entsetzen ergriffen, fliehend ins Meer stürzen. Einige hocken im Tauwerk des Schiffes, andere im brennenden Mastkorb. Im Vordergrunde eine Barke mit vier glühend beleuchteten Dämonen, die trefflich gezeichnet und meisterhaft gemalt sind. Noch andere des höllischen Gelichters reiten auf seltsamen Seethieren, die aus den Wogen emportauchen.

Von Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547), einem Schüler des Giorgione, in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig eine fast Tizianisch gemalte santa conversazione; Altarblatt. Der h. Chrysostomus sitzt in einer offenen Halle an einem Pulte und liest vor. Ihm hören zu Johannes der Täufer und mehrere andere heilige Männer und Frauen, unter den letztern Magdalena, ein prächtiges venetianisches Weib in „voller weltlicher Schönheit.“ Ein Bild von blühender und glühender Färbung. Die Galerie Pitti zu Florenz enthält von der Hand dieses Künstlers, der

später der grossartigen Auffassungsweise des Michelangelo nachstrebte, ein Martyrthum der h. Agatha. Das Colorit ist bereits weniger lebensfrisch und die grasse Auffassung des Gegenstandes scheusslich.

Von Jacopo Palma vecchio, der in seinen spätern Werken die Weise des Bellini verliess und sich der des Giorgione anschloss, in S. Maria formosa zu Venedig ein Altarblatt in sieben Abtheilungen. Die mittlere enthält die h. Barbara mit der Palme, eine grossartige Gestalt voll hoher Andacht. — Von ihm mehrere treffliche Madonnen mit Heiligen an verschiedenen Orten, unter andern zu Rom im Palast Borghese und im Palast Colonna, in der Galerie zu Turin, in der k. k. Sammlung zu Wien, in der Stuttgarter Sammlung und im Louvre. — In der Akademie zu Venedig der h. Petrus, umgeben von andern Heiligen; ursprünglich für die Kirche von Oderzo im Trevisanischen gemalt. Petrus, die Schlüssel und das Buch haltend, sitzt auf einem Throne von drei Stufen; zu seiner Seite rechts die h. Augusta und der h. Markus, links die h. Justina und Tizian, der Bischof von Oderzo, vorn Johannes der Täufer und der Apostel Paulus. Obgleich dem Bilde eine gewisse Art von Grossheit nicht abzusprechen ist, so überwiegt doch ein äusserliches Bedeutsamthun durch Stellungen und Geberden die innere Bedeutung.

Auch Tizian, der in seinen frühern Bildern noch der Bellini'schen Weise folgt, obgleich er dieselbe mit grösserer Kraft zu verbinden weiss, hat ausser denjenigen heiligen Gegenständen, die den Artikeln „Heiligenbilder“ und „heil. Jungfrau“ angehören, viele sog. sante conversazioni gemalt. Wenn schon die vorhergenannten Meister sich eine freiere Behandlung dieses Themas erlaubten, so ist dies bei ihm in solchem Grade der Fall, dass der erbauliche Zweck fast gänzlich verschwindet. Seine Heiligen sind stattliche, kräftige und schöne Gesalten, die in ziemlich ungebundener Weise mit einander verkehren; das religiöse Interesse tritt bei diesen seinen Unterhaltungsbilern meist so sehr zurück, dass es einer durchaus weltlichen Kunstfreude nicht im Geringsten hinderlich ist. Der Thron der Madonna bildet nicht mehr den Mittelpunkt, sondern befindet sich meist an einer Seite, oder fällt auch wohl ganz weg; auch sieht die Madonna selbst nicht selten so vergnügt auf ihre Trabanten, als führe sie eben nur den Vorsitz in einer festlichen Assemblée. — Von ihm Bilder solcher Art in der vaticanischen Galerie, in München, in der Dresdener Galerie, im Louvre. An letzterm Orte auch ein grosser h. Hieronymus in waldiger Felsgegend, ein ergreifendes Bussebild. Dagegen veranlasst der Eindruck seiner öfter gemalten büssenden Magdalenen keineswegs eine sittliche Gemüthserhebung, vielmehr merkt man diesen Darstellungen an, dass es dem Meister vorzüglich darum zu thun war, ein schönes sinnliches Weib in einer Situation darzustellen, welche geeignet ist, das psychische Interesse zu erhöhen. Bei dieser Heiligen passirt es übrigens den Künstlern im Allgemeinen leicht, dass derselbe Dämon, welcher vordem die Magdalena auf Abwege brachte, auch ihnen insofern einen schlimmen Streich spielt, als ihre halb oder ganz entblösste Büssende trotz ihrer Thränen nicht eben zu tugendsamen Betrachtungen anregt. — Von ihm in der Jesuitenkirche zu Venedig der Martertod des h. Laurentius, ein riesiges Altarbild von ausserordentlichem Lichteffect. Vom Himmel her beleuchtet die schön verkürzte Gestalt des Heiligen ein heller Gnadenstrahl, von unten wirkt das Marterfeuer und von anderer Seite reflectiren noch die Flammen zweier Pechpfannen. Die Standhaftigkeit des Märtyrers, seine scheinbare Unempfindlichkeit gegen körperliche Schmerzen ist überzeugend ausgesprochen; die Schergen gerathen darüber theils in rohes Erstaunen, theils in gesteigerte Bosheit, einige aber auch fliehen entsetzt; nur ein alter harter Kriegsmann sieht bewegungslos und unverwandt auf den Heiligen. — In S. Giovanni e Paolo zu Venedig der Martyrtod des h. Petrus, ebenfalls colossales Altarblatt. — Im Museum del Prado zu Madrid eine h. Margaretha mit dem Drachen; im Escurial Johannes in der Wüste, ein h. Hieronymus in der Grotte; auch eine nochmalige Darstellung der Marter des h. Laurentius. — Zu Padua, aus seiner frühern Zeit, Darstellung der Scene, wie der h. Anton ein neugebornes Kind die vom Gatten bezweifelte Unschuld der Mutter bezeugen lässt. — Ebendort die Trauer um die Leiche des h. Anton. — In der vatikanischen Galerie ein schönes Bild der Judith, ferner eines an die Säule des Tempels gefesselten Samson; aus der frühern Zeit des Meisters. — In der Turiner Galerie der Evangelist Johannes, den geöffneten Himmel erblickend; ihn umgeben zehn Engelköpfe und die Symbole der Evangelisten. — In Sta. Maria della Salute zu Venedig die Erscheinung des h. Geistes am Pfingstfeste; eines der letzteren Bilder des Meisters. Ebendort von ihm der Tod Abels, das Opfer Abrahams und der überwundene Goliath; kolossale kräftige Figuren, zum Theil in kühnen Verkürzungen.

Von den Nachfolgern Tizians hat besonders Bonifacio Veneziano (1494

—1563) eine Menge von Bildern aus der biblischen Geschichte — meist sehr figurenreiche — geliefert, die zwar manches Treffliche enthalten, aus denen jedoch kein bedeutendes Talent spricht. Beispielsweise ist dessen in der Akademie zu Venedig befindliches grosses Gemälde „das Gastmahl des reichen Mannes“ zu erwähnen. In einer offenen Halle erblickt man den Reichen zwischen zwei Buhlerinnen an mit Leckereien versehener Tafel sitzend. Die eine, mit der Hand auf dem Herzen, scheint ihn ihrer Liebe zu versichern, indess die andere sinnend auf die Musik hört, welche eine Lautenspielerin und ein Violoncellist, denen ein Mohrenknabe Noten hält, veranstalten; über die Schultern dieser Gruppe sieht ein junger bärtiger Edelmann. Ausserdem noch bedienende und naschende Pagen und im Hintergrunde Falkeniere, Reitknechte etc. Rechts wird der arme Lazarus, den ein Hund anbellt, von der Schwelle gewiesen.

Geistvoller, überhaupt in jeder Hinsicht bedeutender sind die Bilder aus der Geschichte Johannes des Täufers in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi von Calisto Piazza. Sie gehören durch Reinheit der Auffassung und Tiefe der Characteristik zu den trefflichsten Werken der venetianischen Schule.

Mehrere treffliche Heiligenbilder von Alessandro Bonvicino, gen. il Moretto di Brescia, theils in Brescia, theils in der Solly'schen Sammlung zu London, in dem Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., in der Wiener Galerie, im Louvre, im Berliner Museum u. a. a. Orten.

Von Paolo Veronese (1528—1588), der energischer und poetischer als Tizian die scenische und dramatische Aussenseite der heiligen Begebenheiten erfasst, in S. Francesco della Vigna zu Venedig eine Vermählung der h. Catharina von schöner und lebendiger Empfindung. In der Kirche S. Sebastiano ebendaselbst von ihm mehrere grosse überaus prächtige historische Bilder, darunter drei aus der Geschichte des h. Sebastian, die zugleich von tieferer Wirkung sind. Eines (vom J. 1565) stellt dessen Gang zum Richtplatz dar. Sebastian, eine schöne, kräftige gepanzerte Gestalt, eilt, sich umwendend, eine Treppe hinunter. Ihm folgen die gefesselten Heiligen Marcus und Marcellinus, an die er, gegen Himmel deutend, begeisterte Worte der Ermunterung richtet. Mit ruhiger Ergebung und gläubigem Vertrauen folgt der eine, indess der andere sich gegen seine kummererfüllte Mutter zurückwendet, die mit Bitten und Vorwürfen in ihn dringt. Von der andern Seite naht sich ein von Jünglingen geführter Greis, vielleicht der Vater eines der Märtyrer. Diese aber schreiten ruhig ihren Todesgang, während Frauen und Kinder sich ihnen flehend in den Weg stellen. Zahlreich hat sich das Volk herbeigedrängt und schaut von den Dächern und Balustraden und von den erkletterten Säulen nieder: Alles im Ausdruck höchst lebendig, in der Färbung prächtig, in der Unmittelbarkeit der Auffassung kühn und gewaltig. — Das folgende Gemälde zeigt den Heiligen an der Säule gebunden, von Pfeilen getroffen, den Blick zum Himmel gewendet, an welchem ihm die heil. Jungfrau von Engeln umgeben erscheint; neben ihm zwei schöne heilige Frauen, weiter unten drei heil. Männer. — Das dritte Bild, in welchem der Heilige auf der Folterbank liegt, ist zwar von meisterhafter Darstellung, aber mehr grauenvoll als schön. — An der Decke derselben Kirche von diesem Meister die Krönung der Esther durch Ahasver; Damen und Hofleute bilden die Umgebung. — In der Dresdener Galerie von ihm die Findung Mosis. — Seiner prachtvollen Hochzeitbilder ist in dem Art. „Heilandsbilder“ gedacht.

Bei den Nachahmern und Schülern des Paolo bleibt meist kaum eine Spur von der religiösen Bedeutung der heiligen Geschichten. Ueber der handfesten Praxis, sagt Kugler, über dem Vertrauen auf die Unerschöpflichkeit des Naturalismus hatte man es allmälig verlernt, die höchsten geistigen Beziehungen an jedem Gegenstande herauszufühlen und hervorzuheben. —

Anders war dies in der umbrischen Schule, auf die wir jetzt zurückkommen müssen, um zu sehen, welche Modificationen die Heiligenmalerei in den höchsten Gipfelungen künstlerischer Vollendung erfährt. Ihre Richtung zielt entschieden auf den Ausdruck des Innerlichen, des Geistig-Hohen, des Christlich-Schönen und auf eine entsprechende edle, je nach Erforderniss zarte und anmuthsvolle Form. Schon die äussern Lebensverhältnisse, die religiöse Schwärmerei des ganzen obern Tiberthales förderten diese tiefere und ernstere und zugleich ideale Richtung, die sich weniger in formellen Eigenschaften als in der ganzen Sinnesweise offenbart. Nicolo da Fuligno, gen. Niccolo Alunno, schlug — obgleich nur von mässiger Erfindungsgabe — zuerst diesen Grundton der umbrischen Schule an. Ueber dem Hauptaltar der Franciscanerkirche zu Diruta (zwischen Perugia und Todi) befindet sich von ihm eine Madonna mit Heiligen; ältestes Werk desselben. Von ihm ein wunderschönes Bild in S. Maria nuova zu Perugia, eine Verkündigung, bei

welcher oben Gottvater, umgeben von Cherubim, und unten mehrere Heilige, Stifter und Volk angebracht sind. — Sein grosser Schüler Pietro Perugino (1446—1524), der Lehrer Raphael's, zeigt in seinen reifern Werken eine süsse Anmuth und Weichheit, eine zarte, schwärmerische Sehnsucht, was ihnen einen hohen Reiz verleiht. Bezeichnend für die ganze Richtung ist, dass die zahlreichen Engel, die bei den Florentinern und Paduanern die Gestalt von kräftigen Knaben und Jünglingen haben und meist halbnackt erscheinen, wieder nach der ältern Weise bekleidet und geschlechtslos dargestellt werden. Häufig sind diese zarten Gestalten von überirdischer Schönheit und von himmlischer Reinheit des Ausdrucks. In der Sakristei von S. Pietro maggiore in Perugia befinden sich noch fünf Halbfiguren von Heiligen aus der frühern Epoche des Meisters; ähnliche Halbfiguren in der Sakristei von S. Agostino; die Köpfe sehr schön, doch in den erstgenannten etwas sentimental. Andere Heiligenbilder desselben im Vatican. Sein Hauptwerk bilden die Fresken im Collegio del Cambio zu Perugia: biblische Scenen, Propheten und andere Gestalten aus dem alten Testament, Sibyllen, zugleich bedeutende Männer und Helden des Alterthums, darüber allegorische Figuren verschiedener Tugenden; am Gewölbe schön componirte Arabesken, in der Mitte Apollo und umher die personificirten Planeten; auf einem Streifen zwischen den Bildern des Malers eignes Portrait; in den Farben eine Kraft und Tiefe, wie solche sonst bei Fresken nicht vorzukommen pflegen. In den Hauptbildern sind die Figuren nicht zu abgerundeten Gruppen verbunden, sondern reihenweise neben einandergestellt, wodurch denselben alle dramatische Lebendigkeit fehlt. Aus des Künstlers späterer Zeit ein heil. Sebastian in der Kirche S. Francesco de' conventuali derselben Stadt; auffallend schwach. Bereits hatte sich seiner der Handwerksgeist bemächtigt.

Von Pituricchio (1454—1513), einem Schüler Perugino's, Fresken in S. Maria Araceli, welche in scharfer, ausdrucksvoller Darstellung Scenen aus dem Leben des h. Bernardin enthalten. Am Gewölbe die vier Evangelisten. Bezeichnend für die Auffassung des Künstlers ist die bei ihm stereotype Erscheinug, dass er den Evangelisten Johannes stets so malt, dass er die Feder ansieht, ob sie auch spitz genug sei. — Von ihm in der Chornische von S. Croce in Gerusalemme zu Rom die Geschichte der Kreuzerfindung; ebenfalls Fresken. — Tafelbilder mit Heiligen und Madonnen in den Studj zu Neapel, in S. Agostino zu S. Severino, im Berliner Museum u. a. a. O. — Im Dome zu Siena Darstellungen aus dem Leben des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius) vom J. 1502. Die Compositionen rühren theilweise von dem jungen Raphael her.

Von Andrea di Luigi, gen. l'Ingegno, am Kloster S. Andrea zu Assisi mehrere Fresken, unter anderm ein zierlicher S. Michael.

Von Giovanni, gen. lo Spagna, in der Kirche degli Angeli bei Assisi mehrere schöne edle und würdige Gestalten aus der Genossenschaft des h. Franciscus. — In S. Jacopo (zwischen Spoleto und Fuligno) trefflich ausgeführte Bilder aus der Geschichte des h. Jacobus.

Von Eusebio di San Giorgio im Kreuzgang von S. Damiano zu Assisi der h. Franz die Wundmale empfangend, vom J. 1507.

Von Giovanni Santi von Urbino, dem Vater Raphaels, mehrere Heiligenbilder in den Kirchen seiner Vaterstadt.

Von Francesco Francia (1450—1517) ausgezeichnete Freskomalereien in S. Cecilia zu Bologna, Scenen aus dem Leben der h. Cäcilia darstellend; einfache Anordnung, wenig Nebenfiguren, die Momente trefflich entwickelt; edle Gestalten, anmuthsvolle Köpfe, schöner Faltenwurf. Besonders hervorragend die Vermählung und der Tod der Heiligen.

Von Lorenzo Costa, Schüler des Vorigen, in der Pinakothek zu Bologna ein schönes Altargemälde vom J. 1502: der heil. Petronius auf dem Throne, zu dessen Seiten zwei andere Heilige.

In den Heiligenbildern der grossen Meister des XVI. Jahrh., des Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarotti und Raphael ist dem kirchlich Erbaulichen nur noch wenig von seiner primitiven Bedeutung übrig geblieben; es erscheint nicht mehr als Hauptzweck, sondern wird nur noch als eine treffliche Gelegenheit benutzt, um das Kunstschöne in würdiger, ja höchster Ideenverbindung zu offenbaren. Ausgeschlossen ist es mithin keineswegs, wohl aber insofern wesentlich in seiner Wirkung modificirt, als die sinnliche Freude am Schönen und die Bewunderung des Kunstvollendeten den Beschauer überwiegend in Anspruch nimmt. Selbst in dem durch Anordnung, Ausdruck, Formcharacter und grossartiger Erfassung des Gegenstandes so hochbedeutenden Abendmahl des Leonardo ist dies der

Fall. Nicht das kirchlich Feierliche und Glaubensmystische, welches das Gemüth mit der Verehrung des Geheimnissvollen und Unbegreiflichen erfüllt, ist der Höhepunkt seines Werthes, sondern es liegt dieser in der edlen Kunstsprache, mittelst der in klarer dramatischer Weise, in äusserst lebendig sprechenden, schön gesonderten und doch einheitlich verbundenen Gruppen die bedeutungsvolle Handlung vorgetragen wird. Bezeichnend für die mehr epischgrosse und kirchliche Auffassung ist die Wahl des Moments, der nicht die wirkliche Einsetzung des Abendmahls, sondern die Wirkung der Worte Christi: „Einer unter euch wird mich verrathen", darstellt, wodurch dem Künstler eine günstigere Gelegenheit geboten wurde, einen starken ergreifenden Gemüthsausdruck wirksam werden zu lassen. — Auch in einigen einzelnen heiligen, besonders weiblichen Gestalten, überwiegt der erhebende Adel der Schönheit die fromme Intention, z. B. in der durch den Stich von v. Müller bekannten heil. Catharina. — Ein jugendlicher Johannes in der Wüste, eine Halbfigur, im L o u v r e, welche seiner frühern Zeit angehört, ist dagegen von höchst schwärmerischem, fast zu unheimlicher Sentimentalität gesteigertem Ausdruck.

In hohem Grade von dem Geiste Leonardo's beeinflusst, schaffte unter seinen Schülern und Nachfolgern B e r n a r d i n o L u i n i mehrere wunderbar schöne weibliche Heilige, unter anderm im Monastero maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, wo er eine Altarwand der innern Kirche und eine Kapelle von oben bis unten mit den herrlichsten Fresken ausmalte. Ausserordentlich schöne einzelne heilige Gestalten (neben grossen Gruppenbildern aus der Heilandsgeschichte) befinden sich ferner von ihm an den Pfeilern und Mauern der Kirche des Franciskanerklosters degli Angeli zu L u g a n o.

Mehr noch erlag der kühnen gigantischen Kraft des Michelangelo die ascetische Erbaulichkeit. Seine mächtigen, muskulösen Kernmenschen, welche dazu angethan scheinen, ein neues Riesengeschlecht an die Stelle der abgeschwächten Culturmenschen zu erzeugen, wollen sich mit der Lehre von der Fleischestödtung und Kasteiung, von dem geduldigen Hinnehmen des Backenstreichs etc. wenig vertragen. Der aus dem Gefühl eigner höchster Manneskraft und Geistesselbstständigkeit hervorgehende feurige Trotz des Künstlers, dessen Seele, während seine Hand die nackten Gestalten urkräftiger Männer und Weiber schuf, nicht weniger keusch empfand, als die eines Fiesole, konnte sich ebensowenig mit der schwärmerisch-sentimentalen Mönchsbeschaulichkeit als mit der traditionellen äussern Feierlichkeit der Kirche befreunden. Sein Gott und sein Erlöser, seine Madonna und seine Heiligen mussten vor allem einen überwiegenden Theil derjenigen Kraft zur Anschauung bringen, die ihn selbst so hoch über die gewöhnliche Auffassung des Lebens erhob und die der mächtigste Impuls seines Kunststrebens war. Von diesem Geiste zeugen dessen Gemälde an der Decke der sixtinischen Kapelle und das erst in seinem sechszigsten Jahre an die Hinterwand derselben gemalte jüngste Gericht. Die ersteren sind unbedingt das Schönste, was dieser Meister überhaupt geschaffen. Sie stellen in der Mitte die S c h ö p f u n g s g e s c h i c h t e in acht Bildern dar, an den Seiten des Gewölbes die erhabenen Gestalten der P r o p h e t e n und S i b y l l e n, weiter unten die Vorfahren Christi. Treffend sagt Springer in seinen kunsthistorischen Briefen (Prag, Friedrich Ehrlich, 1857): „Für die Gestalt Gott Vaters schuf Michelangelo einen unübertroffenen Typus; nicht minder vollendet in der Composition und herrlich in den Formen sind die Scenen der Genesis. In den Sibyllen und Propheten verkörpert er den Schmerz über die zerrüttete Welt, das sinnende Forschen nach einem bessern Zustande, die begeisterte Ahnung der kommenden Erlösung. Stilles Hoffen und Harren bildet den Ausdruck der oft überraschend anmuthig gebildeten Vorfahren Christi. Das ganze Werk hat keinen andern Hintergrund als den persönlichen Geist des Meisters, es wurzelt nicht in allgemein gültigen Anschauungen, es kann sich nicht auf die Tradition berufen, und findet auch nicht im unmittelbaren Volksbewusstsein einen Anklang. Aber innerhalb dieser in der modernen Welt gewöhnlichen Schranken darf es den höchsten Preis in Anspruch nehmen, weil es schärfer als jedes andere Denkmal der neuern Zeit die Schöpferkraft des Individuums offenbart." — Dieselben Vorgänge und grossen Eigenthümlichkeiten, dieselben einseitigen Beschränkungen treten in dessen j ü n g s t e m G e r i c h t zu Tage. Auch hier muss sich die christliche Vorstellung den subjectiven Künstlerneigungen unterordnen. Der zürnende Heiland donnert mit mächtiger Handbewegung das Verdammungsurtheil von seinem Wolkensitze nieder. Angstvoll schmiegt sich die gewandumhüllte Maria an seine Seite, hinabschauend auf die Ereignisse, welche unten vor sich gehen. Die posaunenblasenden, die Todten aufrufenden, flügellosen Engel sind handfeste Männer, die ihr Geschäft zum Theil mit grossem Kraftaufwande ausführen. Wahrhaft riesige Naturen sind die nackten Apostel und Märtyrer, welche die Gruppe des

Weltenrichters und seiner Mutter umgeben, aber nicht etwa in feierlicher Haltung, sondern in wildem tummelnden Gedränge, mit heftigen Geberden ihren Empfindungen, von denen keine die demuthsvolle Andacht oder das höhere himmlische Entzücken repräsentirt, Luft machend. Die meisten der Märtyrer tragen als Zeugnisse ihrer ausgestandenen Marter, die Werkzeuge, mit denen sie von denjenigen gepeinigt wurden, die jetzt der Hölle anheimfallen. Der unbefangene Sinn kann es nicht in Abrede stellen, dass dies manchmal in einer Weise geschieht, die keineswegs von besonderer Bedeutung ist und noch weniger von tieferer Erfassung des betreffenden heiligen Characters zeugt. Hässlich im Gedanken und hässlich in der bildlichen Erscheinung macht es sich vor Allem, dass der zunächst vor Christus auf einer Wolke knieende h. Bartholomäus seine abgezogene Haut gleich einer Tricohose und Jacke, die man mit einem bärtigen Kopf versehen, in der linken Hand hält, während er mit der rechten das Messer zeigt, womit sie ihm abgetrennt wurde. Ein so plumper Materialismus lässt sich bei Michelangelo nur aus einer allzugrossen Leidenschaftlichkeit seines Dranges nach Kraftäusserungen erklären. Dieser Drang findet denn seine volle Befriedigung in der untern Hälfte des Bildes, wo die widerstrebenden Verdammten auf jede erdenkliche Art von den Teufeln herabgerissen und hinuntergestürzt werden. Alles dies geschieht jedoch in einer höchst grossartig-tragischen Weise, so dass das Entsetzliche das Gemüth wohl erbeben macht, aber nicht mit widerlichen Bildern erfüllt. Uebrigens macht sich weder bei den Seligen noch bei den Verurtheilten eine Characteristik der Individualitäten bemerkbar, wenn man nicht etwa die Satyre auf den Ceremonienmeister Biagio als eine solche ansehen will, den Michelangelo, weil er die nackten Figuren seines Bildes unpassend für den Ort gefunden, als Minos und von einer grossen Schlange umwunden, in die Hölle malte. — Sehr treffend ist eine Bemerkung Vasari's — treffender vielleicht, als er beabsichtigte — über dies colossale Werk; er sagt: „Genug dass man sieht, die Absicht dieses seltnen Meisters war keine andere, als mit dem Pinsel die vollkommene und richtige Gestaltung des menschlichen Körpers in den verschiedensten Bewegungen darzustellen und nicht nur dieses, sondern zugleich auch die Leidenschaften und den Frieden der Seele, wobei es ihm darauf ankam, nur in denjenigen Dingen zu befriedigen, worin er allen Meistern überlegen war: in Darlegung einer grossen Manier im Nackten und in den grössten Schwierigkeiten der Zeichnung.“ (Vergl. den Künstlerartikel.)

Von Michelangelo's bedeutendstem Schüler, den er auch vielfach bei seinen Arbeiten verwendete, D a n i e l e R i c c i a r e l l i, gewöhnlich genannt D a n i e l e d a V o l t e r r a, sind mehrere in der Composition und Zeichnung bedeutende Bilder biblischen und legendarischen Inhaltes vorhanden. Ein merkwürdiges, jedoch gewaltsames und hartes D o p p e l b i l d ist dessen David und Goliath in der Galerie des L o u v r e. David ist im Begriff dem durch den Stein seiner Schleuder niedergeworfenen Goliath das Haupt abzuschlagen. Dieselbe Scene ist auf den beiden Seiten einer Schiefertafel derartig gemalt, dass sie auf der einen als Vorder- und auf der andern ungefähr als Rückenansicht zu sehen ist. Der Künstler soll diese Gruppe vorher in Thon modellirt und nach diesem Modell alsdann gemalt haben. — Von ihm ein grossartiger Prophet Elias; Erbstück der Familie Ricciarelli. — Auch werden ihm die grau in Grau gemalten Darstellungen aus der Geschichte der Judith zugeschrieben, welche die hintere Façade des Palastes Massimi in R o m schmücken. — Sodann gehört hieher dessen bethlehemitischer Kindermord, ein berühmtes Gemälde mit mehr als siebzig Figuren; ehemals in der Kirche zu Volterra, jetzt in der Tribune der Uffizien zu F l o r e n z; die Composition berechnet, die Färbung kalt. — Ausserdem von ihm mehrere Heilandsbilder und Madonnen.

Bei Raphael endlich erfährt das religiöse Element eine so edle und harmonisch künstlerische V e r k l ä r u n g, wie bei keinem Maler vor ihm. Wir sagen ausdrücklich eine künstlerische V e r k l ä r u n g, denn es wird von ihm über den engeren didactischen und kirchlich-erbaulichen Zweck erhoben und durch die Schönheit und den Adel der Auffassung, durch die dramatische Klarheit und Abrundung des historischen Inhaltes zu einer hohen sittlichen Erscheinung von universeller Gültigkeit erweitert. Besonders ist dies Letztere bei seinen zahlreichen Madonnen der Fall, die, ganz abgesehen von ihrer christlichen Bedeutung, durch hohe Anmuth, Würde und Seelenreinheit das Gemüth des Beschauers erbauen und mit Hochachtung für den göttlichen Adel einer schönen Menschenseele erfüllen. (Vergl. den Art. heil. Jungfrau.) Aber nicht nur bei seinen Heiligenbildern im engern Sinne, sondern bei Allem, was uns der wunderbare Geist dieses Künstlers offenbart, tritt diese hohe sittliche Bedeutung zu Tage. Wir erinnern hier nur in der Kürze an seine Wandgemälde in den vaticanischen Prunkgemächern, an die weltberühmten S t a n z e n, über die der Künstlerartikel ausführ-

licher berichtet. In diesen Werken, deren mittelbare Aufgabe es sein sollte, die Hoheit und Herrlichkeit des Papstthums darzustellen, was sie ohne Zweifel auch in gewissem Grade thun, feiert gleichwohl das Göttliche im Menschen in weitester Bedeutung seine herrlichsten Triumphe. Hier befinden sich die figurenreichen Bilder der Theologie, Poesie, Philosophie und der Jurisprudenz; ferner die grossartigen Deckengemälde mit den Darstellungen aus dem alten Testament: die Verheissungen Gottes an Abraham, das Opfer Isaaks, der von der Himmelsleiter träumende Jacob, Moses vor dem feurigen Busche; dann als Wandgemälde: die Vertreibung Hiliodors aus dem Tempel, die Messe von Bolsena (oder Darstellung des im Jahre 1263 angeblich geschehenen Wunders der blutenden Hostie), die Befreiung Petri aus dem Gefängniss des Herodes und Attila wendet in Folge der Ermahnungen des Papstes Leo I. und der drohenden Erscheinungen der Apostel Petrus und Paulus sein Kriegsheer wieder von Rom zurück; ferner in einem andern Zimmer: der Brand von Borgo wird von Leo IV. mittelst dem Kreuzeszeichen gelöscht; der Sieg bei Ostia über die Saracenen (von anderer Hand ausgeführt); der Schwur Leo's III., durch den er sich von den Verbrechen reinigt, derer er von seinen Gegnern bei Karl dem Grossen angeklagt war, und die Krönung Karl's durch denselben Papst; im Sala di Constantino: die Schlacht des Constantin mit dem Maxentius bei der milvischen Brücke. Die Hauptgemälde dieses Saales, die nicht sämmtlich von Raphael herrühren, sind als hängende Teppiche angeordnet, zwischen denen die Gestalten einzelner Päpste und allegorische weibliche Figuren angebracht sind. — Nicht nur bezeichnend für den feinen Geschmack und den Schönheitssinn des Zeitalters Leo's X., sondern auch für die Weise, wie man den religiösen Ernst mit der anmuthsvollen Heiterkeit der Kunst zu verbinden wusste, sind die Raphaelischen Malereien in den L o g e n des Vaticans, welche letztere in drei Geschossen den ältern Theil dieses Palastes, den Hof des h. Damasus, an drei Seiten umgeben. Die Wandräume des mittlern Geschosses wurden unter Raphaels Leitung mit arabeskenartigen Malereien und reichen Stuccaturen ausgeschmückt. In diesen Malereien ergeht sich die Phantasie in höchst anmuthigen und lieblichen Scherzen und Spielen, Auge und Geist durch Verwandtes und Entgegengesetztes in zierlicher Verbindung erfreuend, während die Stuccaturen, die aus figuren- und gruppenreichen Reliefs bestehen, den antiken classischen Styl glücklich nachahmen. An der gewölbten Decke dieser Halle befindet sich ein ausgedehnter Cyklus von Begebenheiten aus der h. Schrift, besonders aus dem alten Testament. Man fasst dieselben gewöhnlich unter dem Namen Raphaels Bibel zusammen. Die Composition ist in diesen Bildern meist von vollendeter Schönheit, dagegen die Ausführung, welche den Schülern Raphaels angehört, oft wenig vollendet. Sehr treffend sagt Kugler in seiner Gesch. d. Malerei: „Jene patriarchalische Einfalt und Schlichtheit der Geschichten des alten Testamentes, welche dem Leben des classischen Alterthums so nahe verwandt ist, bot hier den geeignetsten Stoff zur Darstellung eines kindlich heitern, in klaren Grenzen eingeschlossenen Lebens, zur Entwickelung eines unbefangenen, durch keine Fessel von Sehnsucht und unbefriedigtem Verlangen beunruhigten Ausdruckes, zur Gestaltung edler, von gleichmässigen Gefühlen bewegter Formen. Wie eine reine harmonische Musik ziehen diese Gestalten vor dem Auge des Beschauers vorüber und geben seinem Sinn die wohlthuendste Befriedigung, indem sie alle weiteren Gedanken verstummen machen.“

Die Gegenstände dieser Kuppelbilder sind folgende: die Erschaffung der Welt, die Geschichte der ersten Menschen, Geschichten des Noah, des Abraham und Loth, des Isaak, Jacob, Joseph, des Moses, Josua, David, Salomon und des neuen Testaments. — In der Gestalt des Gott Vaters hat Raphael den Typus des Michelangelo'schen Weltschöpfers an der Decke der Sixtina, doch nicht mit gleicher Grossartigkeit nachgebildet. Auch ist die Vertreibung aus dem Paradiese eine veredelte Nachahmung einer Composition des Masaccio in der Kapelle Brancacci zu Florenz.

Die höchste dramatische Kraft, die edelste historische Auffassung entwickelt Raphael in seinen Cartons zu den zehn Tapeten, welche zum Schmucke der sixtinischen Kapelle bestimmt waren. Sieben derselben sind auf unsere Tage gekommen und befinden sich gegenwärtig in der Galerie des Schlosses Hamptoncourt in E n g l a n d. Sie wurden unter der unmittelbaren Leitung Raphaels nach dessen Entwürfen — besonders unter Beihülfe des Francesco Penni — ausgeführt und in Wasserfarben colorirt. Die nach diesen Cartons gefertigten Tapeten werden in einer der hinteren Galerien des Vaticans aufbewahrt. Die dargestellten Gegenstände sind: Petri Fischzug, die Schlüsselübergabe, die Heilung des Lahmen, der Tod des Ananias, die Steinigung des h. Stephan, Pauli Bekehrung, die Bestrafung des Zauberers Elymas, Paulus und Barnabas in Lystra, Pauli Predigt in Athen, Paulus im Gefängnisse zu Philippi beim Erdbeben. Unter den fünf ersteren Tapeten befinden sich als Sockel-

bilder Begebenheiten aus der frühern Geschichte Leo's dargestellt, unter den übrigen Scenen aus der Apostelgeschichte.

Ausser diesen wird in derselben vaticanischen Galerie noch eine zweite Suite von Tapeten aufbewahrt, welche ebenfalls nach Entwürfen Raphaels gefertigt sein sollen. Sie sind minder vollkommen in der Zeichnung, so dass sich vermuthen lässt, die Cartons zu denselben seien nicht unter des grossen Meisters unmittelbarer Leitung entstanden. Es sind ihrer zwölf, von höheren Dimensionen als die zehn vorhin genannten; Begebenheiten aus dem Leben Christi bilden ihren Inhalt. Wiederholungen sowohl der einen als andern Folge befinden sich noch an verschiedenen andern Orten, als in Dresden, Mantua, Berlin, in England, Frankreich etc.

Nach Raphaelischen Entwürfen sind ferner die Apostelbilder an den Pfeilern der Kirche S. Vicenzo alle tre fontane (ausserhalb Roms) gemalt; in Kupfer gestochen von Marc Anton.

Ferner von Raphael eine Darstellung des Märtyrerthums der h. Felicitas in der Kapelle des päpstlichen Jagdschlösschens la Magliana, fünf Meilen von Rom vor Porta Portese gelegen. Dieses herrliche Gemälde ist indess durch einen Fenstereinbau grösstentheils zerstört, so dass sich dessen ganze Vortrefflichkeit nur noch aus einem Stiche Marcantons erkennen lässt. —

Von ihm in der Kirche S. Maria della Pace zu Rom die vier Sibyllen, von Engeln umgeben; eins seiner vorzüglichsten Werke; ebendort, nach seinen Zeichnungen von Timoteo della Vite ausgeführt, die vier Propheten. Während die Michelangelo'schen Sibyllen durch Grossartigkeit der Formen und tiefsinnigen Ausdruck imponiren, tragen die Raphaelischen das Gepräge heiterer und offener Anmuth. — In der Kirche S. Agostino zu Rom der Prophet Jesaias mit zwei Engeln, die Inschrifttafeln halten. In diesem Bilde bemühte sich Raphael der gewaltigen Grossartigkeit Michelangelo's gleichzukommen, was ihm indessen nicht gelungen. — Ein gleiches Streben desselben bekundet die Vision des Ezechiel, in der Galerie des Palastes Pitti zu Florenz; eine Copie darnach zu Stratton in England. Grossheit und Schönheit sind hier in wunderbarer Weise verbunden. — In der Kapelle Chigi in S. Maria del popolo zu Rom von seiner Hand gemalt der Prophet Jonas; dort grosse Bilder aus der Schöpfungsgeschichte nach dessen Entwürfen; meist erst nach dem Tode des grossen Meisters ausgeführt.

In der Pinakothek zu Bologna eine heilige Cäcilia, vom Jahre 1516, früher Altarbild der Kirche S. Giovanni a monte daselbst. Zu den Seiten der zum Himmel aufblickenden Heiligen: Johannes und Augustin, Paulus und Magdalena; oben in den Wolken ein lobsingender Engel. Der Ausdruck im Kopfe der Cäcilia weniger dem Moment des heiligen Entzückens entsprechend, als der Ausdruck in den Köpfen der vier andern Heiligen. Magdalena sanft und mild, Johannes begeistert, Augustin ruhig, feierlich ernst, der kräftige Paulus sinnend niederblickend auf die theils zerbrochenen Instrumente irdischer Musik, die zu den Füssen der Cäcilia an der Erde liegen. — Zu Wien und Paris zwei verschiedene Darstellungen der h. Margaretha als Drachenbesiegerin, beide grösstentheils von Giulio Romano ausgeführt; letztere wurde indess bei der Uebertragung von der Holztafel auf eine Leinwandfläche fast gänzlich verdorben. — Im Museum zu Paris der geharnischte Erzengel Michael, den Satansdrachen überwindend. — In der Tribune der Uffizien zu Florenz u. a. a. Orten Johannes der Täufer vor einer Felshöhle. (Vergl. den Art. Heilandsbilder und heil. Jungfrau.)

Von andern gleichzeitigen Künstlern sind noch folgende Heiligenbilder anzuführen:

Von Fra Bartolommeo (Baccio della porta) im Palast Pitti zu Florenz ein heil. Marcus, ein sehr erhabnes Bild; in der Tribune der Uffizien zwei Prophetengestalten; in der Galerie der Akademie ein h. Vicentius, sehr feierliche Darstellung. — Im Quirinal zu Rom die lebensgrossen Gestalten der Apostel Petrus und Paulus; den ersteren vollendete zum Theil Raphael.

Von Andrea Vanucchi, gen. Andrea del Sarto, im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz Freskobilder aus der Geschichte Johannes des Täufers, grau in Grau gemalt. — Im Vorhofe der Kirche SS. Annunziata ebendaselbst fünf grosse Bilder aus dem Leben des heil. Philippus Benizzi, ebenfalls Fresken, aber farbig ausgeführt; gehören zu den edelsten und würdigsten Werken desselben. In dem Refectorium des dortigen Klosters S. Salvi aus der spätern Zeit des Andrea ein letztes Abendmahl.

Von Marco Antonio Franciabigio, dem Freunde und Arbeitsgenossen des Vorigen im Vorhofe des Scalzo: Johannes wird, bevor er in die Wüste geht,

von seinen Eltern gesegnet, und dessen erste Begegnung mit dem jugendlichen Christus.

Von Ridolfo Ghirlandajo, Schüler des Fra Bartolommeo, in der Galerie der Uffizien zu Florenz zwei ausgezeichnete Gemälde, von denen das eine den h. Zenobius darstellt, wie er einen todten Knaben auferweckt, und das andere, wie des Heiligen Leiche der Kathedrale von Florenz übergeben wird.

Von Antonio Allegri aus Coreggio (1494—1534), dem Meister des Helldunkels, des magischen Farbenschmelzes, der malerischen Empfindsamkeit, in der Sammlung des Lord Ashburton zu London vier lebensgrosse Heilige: Petrus, Margaretha, Magdalena und Antonius von Padua, aus seiner frühern Zeit; man rühmt diesen Gestalten noch eine gewisse Strenge der Auffassung und eine Tiefe des Ausdrucks nach. — Kuppelbilder (vom J. 1520) in S. Giovanni zu Parma: Christus in Verklärung schwebend, unter ihm die zwölf Apostel auf Wolken sitzend; in den vier Pendentifs die vier Evangelisten mit den vier Kirchenvätern; grossartige Anordnung. Bemerkenswerth ist, dass sich hier bei Coreggio zuerst ein grosser Aufwand von verkürzten Gestalten zeigt. — Grosses Kuppelbild im dortigen Dome. Hauptgegenstand die Himmelfahrt Mariä; oben Christus seine Mutter in leidenschaftlicher Bewegung empfangend, unten Maria von jauchzenden Engeln emporgetragen; zwischen diesen beiden Momenten zahlreiche Heilige beiderlei Geschlechts; tiefer unten, zwischen Fenstern, paarweise, die zwölf Apostel; in den Pendentifs unter der Kuppel die vier Schutzheiligen von Parma, auf Wolken sitzend und umgeben von Engeln. „Das Ganze bildet ein unermessliches Heer von Heiligen, Seligen und Engeln, die alle voller Jubel und festlicher Andachtsfreude sind.“

Springer, in seinen schon oben angeführten kunsthistorischen Briefen, beurtheilt die Richtung dieses Malers in folgender Weise: „Den Meister des Helldunkels, den Maler des empfindseligen, zauberischen Lebens den grossen Helden des XVI. Jahrh. als ebenbürtig anzureihen, in ihm den Born ergreifender Poesie zu schauen, seine Ausdruckskraft zu bewundern, ist gewissermassen ein Glaubensartikel moderner ästhetischer Anschauung geworden. Kein Künstler der Vergangenheit wurde vielleicht von der Verehrung der Kunstdilettanten so arg misshandelt, von der unzeitigen Begeisterung unklar schwärmender Seelen so sehr heimgesucht, als Coreggio. Ihm alle Bedeutung und Anziehungskraft abzustreiten, kann nur einem Thoren einfallen, auf der andern Seite beweist es aber auch eine krankhafte Anschauung und einen unreifen Geschmack, den Schöpfer der h. Nacht mit Raphael oder wohl gar mit Michelangelo auf eine Linie stellen zu wollen. Man hat Coreggio oft genug mit Jean Paul verglichen. Es waren dies namentlich seine masslosen Bewunderer, die diese Parallele zogen. Wir können sie immerhin annehmen, wenn man uns nur zugiebt, dass sich auch bei diesem häufig blosser Gedächtnisskram hinter den Schein tiefen Humors birgt, dass zahlreiche sogenannte gefühlvolle Stellen die Prüfung ihres Gedankengehaltes nicht dulden, dass dieser mit einem Worte auf Umwegen und gekünstelt erzielt, was Goethe, von einer grossartigen, wahrhaft schöpferischen Natur getragen, einfach und weil es so sein muss und nicht anders sein kann, giebt. Aehnliches können wir auch bei Coreggio bemerken. Nicht als ob seine Bilder eines mächtigen Reizes, einer im Augenblicke kaum widerstehlichen Anziehungskraft entbehrten. Welchen Eigenschaften haben sie aber dieselben zu verdanken? Coreggio's Werke ertragen nur in seltenen Fällen die schärfere Prüfung ihrer Composition. Der Gedanke findet einen unklaren oder schiefen Ausdruck, die ideale Wahrheit wird der oberflächlichen Illusion geopfert, das Maass der Bewegung und Ruhe verletzt, der Forderung eines wohlgefügten Baues, einer rhythmischen Anordnung eine geringe Rücksicht verliehen. Betrachten wir z. B. die berühmten Kuppelfresken zu Parma, sowohl im Dome als in der Kirche S. Giovanni. Die nach dem Vorgange des Melozzo da Forli in Rom noch weiter ausgebildete, ja bis zum Extrem durchgeführte Untersicht der Darstellung, nach welcher die Gestalten nicht auf einer ausgespannten Fläche, sondern in der Tiefe sich verkürzen, zerstört die architektonische Ruhe, welche in der Composition älterer Deckenbilder so wohlthuend wirkt, hemmt das übersichtliche Verständniss, ja hindert sogar die freie Entfaltung der Linienschönheit, ist aber ganz darnach angethan, den Grundton rauschender Bewegung in der Schilderung festzuhalten und die Bedingungen äusserer Wahrscheinlichkeit zu erfüllen. Der Effect, dies lässt sich nicht läugnen, ist nach einer Seite ein überaus mächtiger, auch die Bildung einzelner Gestalten durchaus vollendet; aber auf der andern Seite erscheint der Zusammenhang zwischen der Formengebung und dem Gedankengehalte gänzlich zerrissen, erstere ein äusserlicher Aufputz, der sich um die matt entwickelte Idee herumrankt, nicht mit Nothwendigkeit aus derselben hervorgeht und das Ganze nur wirkungsvoll durch das

Uebermaass subjectiver Empfindung, durch die Gewalt technischer Virtuosität." So sehr wir dieser geistvollen Beurtheilung beipflichten, so müssen wir doch hinzufügen, dass sich andererseits gerade in einigen Werken dieses Künstlers (s. den Art. Heilandsbilder) eine Tiefe der religiösen Empfindung offenbart, wie sie kaum inniger und seelenvoller bei irgend einem andern Meister zu finden ist.

Von ihm in der Galerie zu Parma das Märtyrerthum der Heiligen Placidus und Flavia, ausgezeichnet durch einfache Anordnung und schönen Ausdruck. —

Den Uebergang auf die Heiligenbilder des XVII. Jahrh. wollen wir mit einer Stelle aus Kugler's Gesch. d. Malerei einleiten. Nachdem dort vorher von dem Einflusse der Reformation auf den Kunstzustand der protestantischen Länder gesprochen, heisst es: „Nicht minder bedeutsam spiegelt sich in der Kunst der streng katholisch gebliebenen Länder ein neuer, machtvoller Impuls der Zeit. Im Innern des Katholicismus selbst war eine neue Gründung, ein Zurückgehen auf das Ursprüngliche, eine neue religiöse Begeisterung entstanden, welche nun auch der Kunst einen frischen Inhalt und mit demselben einen formellen Umschwung gab; da die Darstellungsweise der Manieristen den neuen Intentionen auf einmal nicht mehr zu entsprechen vermochte. Auch scheinbar unabhängige künstlerische Antriebe empfangen von dieser kirchlichen Restauration aus ihre Richtung und Form. Es ging nämlich durch den in heftigen Kämpfen erneuerten Katholicismus ein Strom leidenschaftlicher Gewalt; neue Heilige, Wunder, Feste und Orden konnten sammt aller Pracht des Cultus der überquellenden Devotion kaum genügen; als höchstes Ideal galt wieder die Inbrunst der Andacht, die ekstatische Verzückung, wie man sie den Heiligen zuschrieb und wie man sich — bald in religiöser Begeisterung, bald in trübem Fanatismus — derselben zu nähern suchte, ohne desshalb sich mit dem reichen Weltleben und seinem Genuss zu verfeinden. Suchen wir die Wirkungen dieses Zustandes in der Malerei auf, so ergiebt sich zunächst die Nothwendigkeit, deutlich zu den Sinnen und zu dem Gemüth zu sprechen, Allen verständlich zu sein, unmittelbar zu ergreifen und hinzureissen. So war von vorn herein ein gewisses Maass von Naturalismus gegeben, auch wenn die Kunst von sich aus weniger dahin geneigt hätte. — — — Dieselbe Leidenschaft, mit welcher der religiöse Ausdruck auf die höchste Spitze getrieben wird, drückt sich auch in der grossen dramatischen Lebendigkeit der Composition aus. Freilich fehlt auch in dieser wie bei jeder andern Beziehung der kirchlichen wie der profanen Malerei das rechte Maass, welches den Werken Raphaels innewohnt; die Anordnung im Raume wird (mit Ausnahme der bolognesischen Schule) oft sehr obenhin behandelt; die Gruppirung, welche in der raphaelischen Zeit noch einen schön gemässigten Nachklang architektonischer Strenge hatte, geräht jetzt oft in Disharmonie und Verwilderung hinein."

Wir beginnen mit den Heiligenbildern der Eklektiker.

Von Lodovico Carracci (1555—1619) und seinen Schülern im Kloster S. Michele in Bosco zu Bologna Scenen aus der Geschichte des h. Benedict und der h. Cäcilia. — Mehrere Heilige in der Umgebung der Madonna; derartige Bilder im Louvre und in der Pinakothek zu Bologna.

Von Annibal Carracci, seinem Neffen, in der Dresdener Galerie ein Almosen austheilender h. Rochus; grosses Gemälde. — Von ihm in Castle Howard das berühmte Bild der „drei Marien", eigentlich eine Pietà mit zwei andern heiligen Frauen; tiefer Schmerzensausdruck. — Im Berliner Museum die Bilder der Apostel Paulus, Matthäus, Philippus und Jacobus.

Von Domenico Zampieri, gen. Dominichino, einem der vortrefflichsten Schüler der Carracci, in der Galerie des Vaticans zu Rom das berühmte Gemälde der Communion des h. Hieronymus, von welchem wir, S. 160, diesem Art. eine Abbildung beigegeben. Der hochbejahrte Heilige kniet auf der untersten Stufe eines Altars, wo er mit inbrünstiger Verzückung dem Genusse der heiligen Hostie, die ihm ein am Altar stehender Priester reicht, entgegensieht. Der Heilige ist so abgemagert und entkräftet, dass ihn einige fromme Verehrer halten müssen. Diese, so wie der die Communion austheilende Priester scheinen von dem Vorgange auf das Tiefste gerührt. Dies Gefühl giebt sich bei allen Figuren des Bildes in ergreifender Weise kund; die Gruppirung ist grossartig, die Ausführung bis ins Einzelne vollendet. — Von ihm in den Pendentifs der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom vier Evangelisten von wunderbar herrlicher Composition. In der Kirche S. Luigi ebendaselbst Fresken aus dem Leben der h. Cäcilia. Hier sind indess die Nebengruppen lebendiger und überhaupt meisterhafter als die Darstellung der Heiligen. — Dasselbe ist bei dessen Bilde der Geisselung des h. Andreas — in einer Kapelle

(S. Andrea) nächst S. Gregorio in monte Celio zu Rom — der Fall, in welchem die von den Schergen zurückgedrängten Frauen ausgezeichnet sind. — In Grottaferrata bei Frascati Fresken aus dem Leben des h. Nilus. — In S. Maria degli Angeli zu Rom die Marter des h. Sebastian; unklar in der Composition. Die Marterbilder nehmen im Allgemeinen um diese Zeit wieder zu. — In den Studj zu Neapel ein herrliches Gemälde, darstellend einen Schutzengel, der einen Knaben gegen den Teufel schützt. — Im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. ein venetianisch gemalter h. Sebastian, dem fromme Frauen die Wunden salben. — Mehrere grosse Altargemälde in der Pinakothek zu Bologna, indess nur von äusserlicher, théatralischer Anordnung.

Von Guido Reni (1585—1642) eine Kreuzigung des h. Petrus, in der Galerie des Vaticans zu Rom; ohne höhere Auffassung, selbst ohne Leidenschaftlichkeit und Empfindung; es ist — sagt Kugler — eine Marter und weiter nichts, man könnte es für ein abscheuliches grosses Genrebild halten. Ein Werk aus der frühern Zeit des Meisters. — In der Pinakothek von Bologna dessen sehr berühmtes Bild des bethlehemitischen Kindermordes; lebendig bewegte Composition, schöne Weiber. — Im Berliner Museum die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, gewaltige Gestalten. — Der Erzengel Michael im Kampfe mit dem Satan, für die Kapuzinerkirche della SS. Concezione in Rom gemalt. In dem Satan wollte man einen gewissen Cardinal erkennen, was indessen Guido gegen Malvasia in Abrede stellte. — Petrus in schmerzvoller Entzückung zum Himmel schauend; colossales Brustbild, in der Eremitage zu St. Petersburg. — Der reuevolle Petrus mit gekreuzten Händen, halbe Figur, in der Pinakothek zu München. — Der h. Sebastian an einen Baum gebunden, im Museum zu Hermannstadt. Aehnliche Darstellungen im Dulwich-College und im Louvre. — Die Marter des h. Andreas, lebendige Composition von malerischer Wirkung, in St. Gregorio zu Rom. — Der h. Laurentius, in der Galerie zu Gotha. — Marter der h. Apollonia, ehedem in der Galerie Orleans, jetzt im Louvre. — In dem Kloster S. Michele in Bosco zu Bologna die Scene aus dem Leben des h. Benedict, wie dieser von frommen Leuten in seiner Klause Geschenke erhält; wegen einer darauf vorkommenden schönen Frau mit einem Turban auf dem Kopfe „la Turbanza" genannt. — Petrus tröstet die h. Agatha im Gefängniss, in der Galerie Pommersfelden. — Ein h. Hieronymus in der Dresdener Galerie; andere Hieronymusbilder in der Lichtensteinschen Galerie zu Wien, in der Pinakothek zu München, in der Galerie Yates zu London etc. — In der Eremitage zu St. Petersburg das berühmte Bild: die Disputation der Kirchenväter über die Immaculato conceptio Mariä; lebensgrosse Figuren (gest. von Sharp, und in Boydell's Werk über die Oxfordsche Galerie). — Eine h. Cäcilia in der Thurn'schen Sammlnng zu Wien. — Im Louvre, zu Wien, in der Galerie Sciarra zu Rom u. a. O. büssende reuige Magdalenen. — Mehrere Bilder Johannes des Täufers an verschiedenen Orten.

Von Francesco Barbieri, gen. Guercino da Cento (1590—1666), in der Bologneser Pinakothek: der h. Wilhelm von Aquitanien nimmt das Mönchsgewand; daselbst auch: die h. Jungfrau erscheint dem h. Bruno; treffliche Bilder von kräftiger Wirkung und vorzüglichem Helldunkel. — In der Galerie des Capitols: der Tod der h. Petronilla; zwar nur äusserlich imposant, doch höchst meisterhaft gemacht. — Im Palast Pitti: Petrus erweckt die Tabita; geistvoller als das vorige Bild. — Thomas die Wundmale Christi berrührend, in der vaticanischen Galerie; ausgezeichnetes, im Ausdruck lebendiges und edles Bild. — In der Kuppel des Domes von Piacenza treffliche Bilder der Propheten und Sibyllen. — Die Verstossung der Hagar, in der Mailänder Galerie.

Von Ludovico Cardi da Cigoli (1559—1613) in der Galerie der Uffizien zu Florenz das Martyrthum des heil. Stephan, gewaltsam und wirr im Ausdruck des Affekts. — Der h. Franciscus, in der Galerie Pitti; ausserdem an vielen andern Orten.

Von Antonio Biliverti (eigentlich Bilevelt aus Maestricht), Schüler des Vorigen, eine reizende Darstellung des alten und jungen Tobias, wie sie den Engel beschenken wollen.

Von Cristofano Allori (1577—1621) eine äusserst grossartige und poetische Darstellung der Judith mit dem Haupte des Holofernes, in der Galerie Pitti zu Florenz. Der Künstler soll in dem Haupte des Holofernes sein eignes Bildniss, und in der schönen, dämonischen Judith dasjenige seiner stolzen Geliebten gemalt haben. Eine Wiederholung dieses Bildes in der Galerie zu Wien und eine kleinere in den Uffizien zu Florenz. — In der Wells'schen Sammlung zu London eine h. Cäcilia von edler und grosser Auffassung.

Von Matteo Rosselli (1578—1650) in der Galerie Pitti: der Triumph des jungen David; lebensfrische, heitere Schöpfung.

Von Carlo Dolci im Palast Pitti: der h. Andreas betet vor der Hinrichtung

zum Kreuze; glücklicher Contrast zwischen der inbrünstigen Andacht des Heiligen und dem Verhalten der Henker; trefflich ausgeführt, besonders schön die Hände.

Unter den italienischen Naturalisten, die nicht selten durch ihre gänzlich rücksichtslose Auffassung das Gemüth des Beschauers tief erschüttern, zeichnet sich zunächst als Hauptmeister Michelangelo Amerighi da Caravaggio aus. Ein eigenthümlicher grossartiger Naturalismus ist ihm bei aller Gemeinheit der Auffassung nicht abzusprechen. Doch schon seinen Zeitgenossen war die irdische Leidenschaftlichkeit seiner Heiligenbilder zu grell und mehrere seiner Altarbilder wurden wieder aus den Kirchen weggeschafft.

Von ihm Wandgemälde in S. Luigi de' Francesi zu Rom; darunter ein sehr lebendiges aber widerliches Marterbild des h. Matthäus; dann die Berufung zum Apostelamt, ein Genrebild mit ausgezeichneten Characterfiguren.

Von Giuseppe Ribera, gen. lo Spagnoletto, im Berliner Museum: die Vorbereitungen zu der Marter des heil. Bartholomäus; ein meisterhaftes, schauerliches aber doch nicht abstossendes Bild. Empörend grässlicher sind diejenigen seiner Darstellungen, in denen der Heilige bereits halbgeschunden erscheint. Eine solche befindet sich unter andern in der Dresdener Galerie. Unsere oben, S. 176, gegebene Abbildung ist nach dem eigenhändigen Kupferstiche des Meisters copirt. Die schreckliche Darstellung ist so schauderhafter Wahrheit, dass zu ihrem Verständniss keine Erklärung erforderlich. — Von ihm in der Dresdener Galerie ferner: der Einsiedler Paulus mit einem Kreuz in der Hand; der h. Hieronymus einen Todtenkopf haltend; dem h. Franz von Assisi, der mit entblösstem Leibe auf Dornen liegt, erscheint ein Engel; die Befreiung Petri; Jacob hütet Labans Schaafe; die Marter des h. Laurentius; der h. Antonius von Padua. — In der Eremitage zu Petersburg das Opfer Abrahams. — In der Pinakothek zu München: Manasse, König von Israel; lebensgrosse Figur. — Simson bei Dalila von den Philistern geblendet, ehmals in der Galerie zu Salzdahlum; ebendort auch: der Reiche in der Hölle und Lazarus in Abrahams Schooss; lebensgrosse Figuren.

Von Carlo Saraceno in der Galerie Manfrini zu Venedig eine schöne Judith, welche das Haupt des Holofernes in ein Tuch sinken lässt, das eine alte Magd theils mit der rechten Hand, theils mit den Zähnen ausgespannt hält. Nachahmer des Caravaggio.

Von Salvator Rosa (1615—1673) in der Galerie Doria: Kains Brudermord; grosses Bild. — Predigt des Johannes in der Wüste; felsige Waldpartie; in der Boydell'schen Sammlung in England. — Nach England kam auch dessen Findung Mosis; früher in Rom. — In der Johanneskirche zu Rom (Capella Nerli) die Marter und Wunder der Heiligen Cosmas und Damian. — Im Louvre Tobias, wie er den Fisch ergreift. — Im Schlosse Friedrichsburg zu Kopenhagen Jonas, wie er den Niniviten predigt. — In der Galerie zu Salzdahlum der h. Anton, wie er den Fischen predigt; ferner der h. Wilhelm und der h. Albert.

Von Jacopo Palma giov. (1544—1628) eine h. Katharina, von der Marter des Rades gerettet, im Dogenpalast zu Venedig.

Von Alessandro Varotari, gen. il Padovanino, einem Künstler von vielem Schönheitssinn, in der Akademie zu Venedig ein h. Diaconus im Augenblick der Verzückung; edler, sehnsüchtig wonniger Ausdruck.

Niederländische und deutsche Heiligenbilder des XVII. Jahrh.

Von Peter Paul Rubens, in der Grosvenorgalerie in England, die vier Evangelisten, in Procession einherschreitend. — Ebendort die vier lateinischen Kirchenväter mit Thomas von Aquin, dem h. Norbert und der h. Clara, welche die Hostie trägt. Clara ist das Bildniss der Clara Eugenia Isabella, der Statthalterin der Niederlande; colossales Gemälde. — In der Galerie Esterhazy zu Wien eine Darstellung aller Grade der Geistlichkeit in Andacht. — In der Kathedrale von Tournay die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer. „Ein herrliches Bild. Es ist eine der kühnen Compositionen, die nur Rubens glückte. Fast sehen wir keinen Boden, und die Schaaren der Erlösten ziehen in diagonaler Richtung himmelwärts. Ein Weib, im untern Theile des Bildes, ist besonders schön." (Schnaase, Niederländische Briefe.) — Grosses Bild des jüngsten Gerichts, in der Pinakothek zu München; zwar herrlich gemacht, aber übrigens schwulstig und wenig anziehend. — Dagegen die dort befindliche Bekehrung Pauli klar geordnet und von herrlicher scenischer Wirkung. — Ferner dort: der von der Delila verrathene Simson; Delila ein kräftig üppiges Weib in durchsichtigem Gewand; Simson in ohnmächtiger Wuth gegen die ihn fesselnden Philister. — In St. Peter zu Köln eine grosse Kreuzigung Petri; technisch von grosser Meisterschaft, übrigens nur ein unerquickliches Henkerbild. — In den Chorkapellen von St. Bavon zu Gent: die Klosteraufnahme des h. Bavo. Der ehemalige Krieger

schreitet noch in voller Rüstung die Klostertreppe hinauf, um vor dem ihn empfangenden Abte niederzuknieen; unten Arme, denen er seine Habe geschenkt. — Im Museum zu Brüssel ein scheussliches Marterbild des h. Lievin. — Im Museum zu Madrid ein herrliches, höchst lebendiges und doch künstlerisch gemässigtes Bild der Aufstellung der ehernen Schlange. — In der Galerie des Belvedere zu Wien die Wunder des h. Ignatius von Loyola und des h. Franciscus Xaverius; bei fast überfüllter Composition kräftige dramatische Entwickelung der verschiedenen Vorgänge. — Auch dessen berühmtes Bild: der h. Ambrosius weist den Kaiser Theodosius von der Kirchenpforte zurück. — In der d'Aveschoot'schen Sammlung zu Gent das Wunder des h. Benedict; überaus reiche Composition. — In der Galerie zu Pommersfelden der sterbende Antonius, der Einsiedler, von Mönchen umgeben; sehr würdige Auffassung. — In der Augustiner Kirche zu Prag der h. Augustin mit dem Kinde am Meeresstrande. — In der Galerie zu Gotha der von Engeln umgebene h. Augustin, ein von einem Pfeile durchbohrtes Herz haltend. — Ebendort der h. Basilius; geistvolle Skizze. — Der h. Christoph mit dem Jesuskinde auf den Schultern, im Dome zu Antwerpen und zwar auf der Aussenseite der berühmten Kreuzabnahme gemalt. — In der Pinakothek von München: der h. Franz von Paula wird von Pestkranken angefleht. — Im Museum zu Gent: der h. Franz von Assisi empfängt die Stichmata; ein ähnliches Bild in Köln; überlebensgrosse Figuren. — In der Nationalgalerie zu London: der h. Georg empfängt nach Ueberwindung des Drachens die Siegespalme. — In Windsorcastle ein h. Georg in einer Landschaft, welche im Hintergrunde die Aussicht auf Richmond bietet. — Derselbe Heilige zu Pferde in der Münchener Pinakothek. — Dort auch die Marter des h. Laurentius, ein durch Beleuchtung, Färbung und höchst lebendige scenische Auffassung wirkungsvolles Bild. — Die Marter des h. Thomas, Apostels in Indien. Gestochen von P. Neefs; die Zeichnung dazu besitzt G. A. Weigel in Leipzig. — Im Berliner Museum eine h. Cäcilia an der Orgel; derbe, kräftige Figur ohne hohe Inspiration. — In der Wiener Galerie: Magdalena in tiefster Reue neben ihrer Schwester sitzend und mit dem Fusse ihr Schmuckkästchen wegstossend. — Verschiedene büssende Magdalenen, meist mit entblösster Brust, an mehreren Orten. — Der Tod der Magdalena, schönes Bild, in der Franziskanerkirche zu Gent. — In der Kirche der Carmeliter-Barfüsser eine h. Theresia, die beim Heiland für die im Fegfeuer befindlichen Seelen bittet. — Die Wunder der h. Walburga, ein kleines, aber höchst meisterhaftes Bild. Walburga steht ruhig und vertrauensvoll auf dem vom Sturme jäh bedrohten, menschengefüllten Schiffe und fleht andächtig um den Schutz des Himmels. Bis 1840 befand sich dies ausgezeichnete Gemälde in der Sammlung des Schamp van Averschoot zu Gent. — Eine lebendige, höchst energische menschliche Empfindung lässt sich den meisten Heiligenbildern des Rubens nicht absprechen, doch dürfte kaum eines geeignet sein, das Gemüth des Beschauers unmittelbar zu einer wirklich religiösen Erbauung aufzurichten.

Von Anton van Dyck Darstellungen des Marterthums des h. Sebastian, in der Münchener Galerie, im Louvre u. a. a. O. — In der Dresdener Galerie ein h. Hieronymus. — Im Berliner Museum die Ausgiessung des h. Geistes. — Ebendaselbst die beiden h. Johannes, zwischen Säulen stehend. Ueber dem Haupte des Evangelisten schwebt der Adler; zu den Füssen des Täufers das Lamm. — In der Sammlung zu Devonshirehouse: Moses, in einer Schachtel am Ufer zwischen den Binsen liegend, wird von zwei Frauen entdeckt. — In der Kirche zu Saventhem das Altarbild: St. Martins Mantelthellung. (Abbildung desselben im III. Bande unseres Lexikons, Seite 319). — In der Galerie zu Pommersfelden (bei Bamberg) ein interessantes Bild desselben: der h. Xaver beim Könige von Japan und Ignaz von Loyola vor Papst Paul III., letzterer von Cardinälen umgeben.

Von Paul Rembrandt van Ryn in der Bridgewater-Galerie: Hannah kniet neben dem Knaben Samuel; ein Bild voll Wahrheit und schöner Wirkung. — Moses, im Begriff die Gesetzestafeln zu zerschmettern, im Berliner Museum; der Sage nach hat der Künstler dies Bild nicht mit dem Pinsel, sondern mit den Fingern gemalt. — Ebendort der mit dem Engel ringende Jacob; ohne erhebliche Lebendigkeit und Wirkung. — In der Casseler Galerie: Simson wird von den Philistern überfallen. — Daselbst: der Segen Jacobs; wenig bedeutend. — In der Eremitage zu Petersburg das Opfer des Abraham und Petrus verleugnet den Herrn. — Ein dem letzteren ähnliches Gemälde in der Galerie zu Pommelsfelden; daselbst auch eine h. Cäcilia und ein lesender Paulus. — Im Louvre die Familie des Tobias mit dem Engel; beides treffliche Bilder. — Eine h. Magdalena in der Galerie Lichtenstein. — Ein h. Franciscus in der Galerie zu Kopenhagen.

Von Gerbrand van den Eeckhout im Louvre: Samuel vor dem Hohenpriester Eli; höchst wirksames Bild von Rembrandt'scher Farbengluth.

Von Gerhard Honthorst: der Engel befreit Petrus aus dem Gefängniss; grosses Bild, im Berliner Museum. — In der Dresdener Galerie: der Tochter Pharao's wird das Kind Moses gebracht. — In der Wiener Galerie die Enthauptung des h. Johannes; gestochen von Longhi.

Von dessen Schüler Joachim van Sandrart in der Barfüsserkirche zu Augsburg der Traum des Jacob.

Heiligenbilder der spanischen Schulen des XVII. Jahrh.

Von Francisco de Herrera el viejo (1576—1656) ein jüngstes Gericht in S. Bernardo zu Sevilla, ein Bild von ausserordentlicher Kraft der Composition und bedeutender Wirkung; einfach und gross in Farben-, Licht- und Schattenpartien. — In der Soult'schen Sammlung ein heiliger Basilius, umgeben von Bischöfen und Mönchen, die Vorschriften seines Ordens dictirend; vortreffliches Gemälde, von dem Seite 190 eine Abbildung in Umriss gegeben ist. — Im Louvre ein merkwürdiges Bild desselben, das eine gefangene vornehme Familie darstellt, welcher die h. Katharina — im Damencostüm der damaligen Zeit — erscheint, um ihr die bevorstehende Befreiung anzukündigen.

Von Francisco Zurbaran (1589—1662) im Museum zu Sevilla eine interessante Darstellung des h. Thomas von Aquino, die aus dem Collegium dieses Heiligen stammt. In der Mitte der h. Thomas mit Buch und Feder, umgeben von den sitzenden vier lateinischen Kirchenvätern, oben über Christus, Maria, Engel und andere Heilige, unterhalb Kaiser Karl V. mit drei andern Personen und der Gründer des Collegiums, der Bischof von Deza mit drei andern Dominikanern. Feierliche abgemessene Stellungen, ernstes Colorit, höchst characteristische portraitartige Köpfe, meist wirkliche Portraits, schöne Gewandung von unübertrefflicher Wahrheit in der Ausführung der verschiedenen Stoffe. Das Bild trägt die Jahreszahl 1635. — Von ihm in Dresden: der h. Franciscus von Assisi, dem ein Engel erscheint, schlägt die päpstliche Krone aus; im Hintergrunde das Conclave der Cardinäle. — Zurbaran malte nur Heiligen- und Mönchsbilder; über 90 derselben befinden sich im Louvre zu Paris; der Künstler wurde nicht müde „die Reue des Petrus oder der Magdalena, die schmärmerische Verzückung des h. Franciscus, das tiefe Nachsinnen des h. Hieronymus etc. zu schildern; bei ihm ist Alles Sehnsucht, Flehen, Ekstase.“ — In sechs einzelnen kleineren Bildern stellte er die Marter der indischen Missionäre dar; trefflich gemalte Henkerbilder, in denen alle erdenkliche Qualen das Gemüth des Beschauers erschüttern. — Auffallend ist es, dass dessen weibliche Heilige, die stets als andalusische Damen und in der Modetracht seiner Zeit erscheinen, grösstentheils schlanke „verführerisch reizende Gestalten sind, den versengenden Blick meist auf den Beschauer gerichtet.“ Kugler, dem wir die letzteren Worte entnehmen, erklärt dies dahin, dass einestheils die strenge Clausur der Nonnenklöster dem Maler die Gelegenheit benommen, die weibliche Ascese und Andacht zu studiren und anderntheils die angeborene südliche Sinnlichkeit trotz der Frömmigkeit des Künstlers ihren Einfluss auf denselben behauptet habe.

Von Velasquez de Silva, dem Günstlinge und Kammermaler Philipp's IV., im Madrider Museum: die h. Veronika mit dem Schweisstuche; ferner die Söhne Jacobs zeigen ihrem Vater das blutige Gewand des Joseph; Hiob auf dem Miste; die Marter des h. Stephan, ein sehr gerühmtes Werk; der h. Antonius und der h. Paulus in der Wüste, vorzüglich wegen der in Poussin'scher Weise schönen Landschaft berühmt. — In der Galerie des Staffordhouse zu London: Carolus Borromäus in einer Versammlung von Geistlichen; höchst lebendige geistreiche Skizze.

Von Alonso Cano in der Galerie Esterhazy zu Wien ein bedeutendes Bild des Evangelisten Johannes auf Pathmos. — Im Louvre von ihm mehrere Heiligenfiguren und biblische Geschichten, meist von edler Einfachheit.

Von Bartolome Esteban Murillo im Museum zu Berlin: der heil. Antonius von Padua das Christkind im Arme haltend, das in einer Wolkenglorie sich zu ihm niedergelassen. Ein ähnliches Bild in der Kathedrale von Sevilla. Das erstere befand sich bis zur Zeit Napoleon's I. im Alcazar von Sevilla. Dasselbe zeigt die vollkommenste Naturwahrheit und zugleich einen höchst seelenvollen, individuellen Ausdruck in dem Kopfe des Heiligen; die visionäre Wirkung ist frappant. — In der fürstlichen Galerie zu Bückeburg eine Verzückung des h. Franciscus. — In England — wo Dr. Waagen es im Jahr 1836 auf der Ausstellung der British-Institution sah — das herrliche Bild des h. Thomas von Villanuova, welcher den Gebrechlichen und Armen Almosen austheilt; ehedem in der Franziskanerkirche zu Genua. — In der Galerie zu Staffordhouse: der heimkehrende verlorene Sohn. —

In der Sammlung des Lord Ashburton nochmals ein an Bettelknaben Almosen austheilender h. Thomas von Villanuova, zehn Fuss hohes Bild. — In der Galerie zu Leight-Court die Marter des h. Andreas; discrete Darstellung, der Heilige sehr edel gehalten, Ausführung höchst sorgfältig. In der Akademie von Madrid: die h. Elisabeth, Königin von Portugal, als Pflegerin kranker Bettler und Aussätziger; in der Darstellung der letztern viel Unschönes und Ekelhaftes, desto wirksamer dagegen die himmlische Milde und Schönheit der königlichen Heiligen. — Daselbst auch die Legende von dem Bau der Kirche S. Maria maggiore in Rom, zwei grosse halbrunde Bilder; die Madonna erscheint einem schlummernden Ehepaar, welches alsdann seine Vision dem Papste mittheilt, worauf der Grund zur Kirche gelegt wird. — Daselbst ferner der h. Bernhard, dem die h. Jungfrau erscheint. — Sodann: der h. Ildefons erhält von der Madonna ein bischöfliches Gewand; der h. Franz bietet in Ekstase der Madonna Wunderrosen an. — Im Louvre: eine halbnackte büssende Magdalena, in welcher sinnliche Schönheit mit dem tiefsten Ausdrucke der Andacht wetteifert; das verkleidete Christuskind reicht einem hungernden Kapuziner ein Brod; herzlicher Ausdruck; der Evangelist Johannes auf Pathmos; endlich ein wunderbar ergreifendes, gespensterhaftes, ja grässliches Bild des h. Bonaventura, der mit göttlicher Erlaubniss sich nach seinem Tode aus dem Sarge erhoben und als Leiche — mit gläsernen offenen Augen und gelbem Antlitz — an einem Tische seine Denkwürdigkeiten schreibt. Der Eindruck dieses Gemäldes ist fast nicht wieder los zu werden. — In der Münchener Galerie von ihm ein h. Franciscus, der auf offener Strasse bei der Kirchenthüre einen Gichtbrüchigen heilt. — In der Wiener Galerie ein Johannes in der Wüste mit dem Rohrkreuz, das Lamm liebkosend; ein kleines, sehr schönes Bild.

Von Francisco Ribalta (1551—1628) im Museum zu Madrid eine grossartige Darstellung der Evangelisten Matthäus und Johannes; landschaftliche Umgebung.

Von Alonso de Tobar (1678—1759) ein sonderbares Bild: die göttliche Hirtin (Maria?) füttert Schafe mit Rosen; man vermuthet eine Allegorie auf den „Rosenkranz“; übrigens ein Gemälde von bedeutender Wirkung in der Weise des Murillo. Ebenfalls im Museum zu Madrid.

Von den französischen Künstlern des XVII. Jahrhunderts kann hier nur Nicolas Poussin in Betracht kommen. Von ihm in Devonshirehouse: Jehovah erscheint in einer Glorie von Engeln einer ihn verehrenden Familie. — In der Bridgewater-Galerie (Stafford-Galerie) dessen berühmte sieben Sakramente; sehr geschickt, doch theatralisch componirt, in der Färbung mitunter hart, dagegen trefflich gezeichnet und ausgeführt. Schön in der Composition sind besonders die Firmung, die Ehe und die Taufe. Das Abendmahl und die letzte Oelung als Nachtstücke behandelt, doch in der Wirkung ungenügend. Dieselben Darstellungen besitzt in Originalwiederholungen der Herzog von Rutland in Belvoircastle. — Im Dulwichcollege ein triumphirender David, reiches aber im Ausdruck leeres Bild. — Der Auszug der Israeliten aus Aegypten; figurenreiche, lebendige Composition von energischer Auffassung, im Besitze des Grafen Radnor zu Longfordcastle. — In der Eremitage zu Petersburg: Moses, das Wasser aus dem Felsen schlagend; sodann Esther vor Ahasverus. — Die Marter des h. Erasmus, grosses Altarbild im Vatican; diesem Heiligen wurden bekanntlich die Gedärme aus dem Leibe gewunden. Die stylvolle Darstellung lässt beinahe die Scheusslichkeit des Gegenstandes vergessen. Von ihm derselbe Gegenstand in der Dresdener Galerie; ferner an letzterm Orte das Opfer Noah's und die Aussetzung Mosis. — Im Louvre: die Israeliten, welche die Manna sammeln; Johannes tauft die Juden, Composition von siebzehn Figuren; auf das Gebet des h. Franciscus (Xavier) erscheint Christus, um die Tochter eines Japanesen ins Leben zu rufen; eigenthümlich lebendige, stylvolle Darstellung von entschiedener Beleuchtung; eine Findung Mosis mit herrlicher, doch stark nachgedunkelter Landschaft. — In der Pinakothek zu München: der h. Norbert empfängt von der h. Jungfrau das Ordenskleid. — Im Belvedere zu Wien die Heilung des Lahmen durch die Apostel Petrus und Paulus. — In seine spätere Zeit fällt ein in den Köpfen feines und lebendiges Bild: Paulus in Verzückung von drei Engeln emporgetragen, das er für Scarron malte.

Von den katholischen Kirchenmalern der Gegenwart hat sich Cornelius unbedingt auf den poetisch höchsten Standpunkt gestellt. Das Heilige und Sittlich-Grosse vermag als Gottverwandtes bei ihm nur den Character gewaltiger Erhabenheit und derjenigen Schönheit anzunehmen, welche aus der rhythmischen Verbindung grosser und edler Verhältnisse hervorgegangen. Diese Empfindung weitet das Auge und

die Brust des Beschauers, wenn er dem umfassenden Bildercyklus des Meisters in der Ludwigskirche zu München gegenübersteht, welcher, mit der Weltschöpfung beginnend und die ganze christliche Anschauungsweise auf geschichtlicher Grundlage entwickelnd, mit der Darstellung des Weltgerichtes abschliesst. Aus diesen Darstellungen spricht nicht eine einseitige Verherrlichung der Kirche als solcher, sondern als der Trägerin der höchsten Ideen, die sich bisher in der Entwickelung des Menschengeschlechtes geltend machten. Von demselben Geiste sind dessen Entwürfe zur Ausschmückung des Berliner Campo santo beseelt, in denen sich Cornelius von allem Beengenden der Tradition befreit, dagegen ihre tiefere geistige Bedeutung aus eigner poetischer Machtfülle in reichster und treffendster Bezüglichkeit wiedergeboren. (Vergl. den Künstlerartikel und die Abbildungen zum Art. „Evangelisten.“)

Von wesentlich anderer Sinnesweise zeugen die religiösen Bilder Overbecks. Vorzüglich ist es die christliche Sanftmuth und Milde, die Einfalt des Herzens, die demuthsvolle Gläubigkeit, die beschauliche Gemüthstiefe, wodurch seine Werke, neben ihrer Vollendung in der Form und im Ausdrucke, eine hohe Anziehungskraft erhalten. So wenig wie der Meister sich je zur Darstellung einer Schönheit verleiten liess, welche geeignet gewesen wäre, irgend welche sinnliche, wenn auch noch so erlaubte, Anregung zu gewähren, ebensowenig vermass er sich, eine Grossartigkeit der Form anzustreben, welche den Anschein hätte haben können, sich über die schlichte Einfalt des Herzens erheben zu wollen. Gleichwohl ist ihm beides, sowohl eine gewisse Schönheit, als eine gewisse Grossheit eigen; erstere beruht bei ihm in derjenigen melodischen Reinheit und Harmonie der Linien, welche besänftigend das forschende und suchende Auge zufrieden stellt, und letztere wiegt den sich emporschwingenden Geist, gleich Orgeltönen und Glockenklängen, in andachtsvolles Nachsinnen. — Die meisten seiner Gemälde und Zeichnungen haben das Leben Jesu und das der h. Jungfrau zum Gegenstande, gehören mithin diesem Artikel nicht an. Anderen Inhaltes — meist durch Stich oder Lithographie dem grössern Publikum bekannt geworden — sind folgende: die h. Elisabeth oder das Wunder mit den Rosen; Moses und die Jethro am Brunnen; die Predigt des Johannes in der Wüste; die Indulgenz des h. Franz; Joseph von seinen Brüdern verkauft; die Himmelfahrt des Elias; Ruth und Boas; der h. Joseph mit der Säge; der sterbende h. Joseph im Schoosse Christi und Mariä; der h. Jacobus minor (unsere nebenanstehende Abbildung ist nach dem Stahlstiche von Franz Keller in Düsseldorf gefertigt); der alte Tobias und Hanna in Betrübniss; Scenen aus dem Leben der h. Elisabeth; der Triumph der Religion oder der christliche Parnass; letzteres Bild — im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. — giebt das künstlerische Glaubensbekenntniss des Meisters, dessen persönliche Ansicht von dem höhern



Kunstzwecke, sein Urtheil über die mehr oder mindere Bedeutung der ältern Künstler in ihrem Verhältniss zum Christenthum. Der leider zu früh verstorbene Erwin Speckter — übrigens ein inniger Verehrer Overbecks — giebt in seinen nachgelassenen italienischen Briefen (Leipz. Brockhaus 1846) folgende Beschreibung und Beurtheilung dieses Bildes nach dem in Rom gesehenen Karton desselben: „Die obere Hälfte besteht in einer Glorie, in deren Mitte die Madonna mit dem Christuskinde sitzt und der Kunst die Weihe dadurch giebt, dass sie, gewissermassen als Urquelle aller Kunst, einen alten Gesang schreibt. Zuvörderst sind dann auf jeder Seite neben ihr die Hauptpatrone der Künste: Lucas als Maler, David als Musiker, Johannes der Evangelist als Architekt mit dem Grundrisse des himmlischen Jerusalems und Salomo als Skulptor wegen der Ausschmückung des Tempels. Ihnen zunächst sitzen nun solche Leute, die auch noch etwas mit der Kunst zu schaffen hatten, als Noah, Moses, Aaron, die Propheten u. s. w.; dann geht es weiter in den Hintergrund der Glorie und hier hat er nun gezeigt, wie im weitesten Sinne des Wortes Alles Bild ist. Da kommt Elias und Johannes, das Ebenbild des Elias. Dann die Nachfolger Christi, die Märtyrer und Heiligen, die sich zu seinem Ebenbilde machten, und endlich — die weiteste Bedeutung — Adam als Ebenbild Gottes. Den weitern Raum des Bildes füllen nun lauter Künstler, die sich um einen Springbrunnen in den lieblichsten Gruppen gesammelt; dieser Springbrunnen ist äusserst poetisch und schön, als Sinnbild der Kunst, der zum Himmel aufstrebenden, genommen, die wie in einem Spiegel sein Bild — das des Himmels — erfasst und wiedergiebt; und dann, um die doppelte Auffassung anzudeuten, hat er zwei Becken über einander vorgestellt; im untern bespiegeln sich Menschen, im obern der Himmel. Um diesen Brunnen sind nun zunächst die Maler und Poeten versammelt. Da sitzt auf dessen Stufen Michelangelo und Signorello, sein Meister; alsdann van Eyck, der von Fiesole empfangen wird — Fiesole trägt einen Heiligenschein —, Dürer, van Leyden, dem Gozzoli die Hand schüttelt, und endlich Raphael, der aber, wie Viele, lange nicht bedeutend genug gehalten ist, besonders da alle Augen sofort auf den *bescheinten* Fiesole fallen; doch das ist Absicht. Um Raphael versammelt sind die Geister seiner Zeit, Dante und noch einige Dichter. Im Vordergrunde sind in der einen Eckgruppe die Baukünstler, in der andern die Skulptoren und Musiker; oder so: neben der Baukunst (auf Trümmern griechischer Tempel gelagerte und sitzende Jünglinge, die von ihrem Meister über den Riss einer alten Basilika unterrichtet werden) stehen der heilige Ambrosius und Gregorius mit Knaben, die ihre Gesänge singen. Auf der andern Seite sitzt eine ähnliche Gruppe auf einer zerbrochenen Statue und hat den Riss zu einem christlichen Altarschrein vor sich. — — Auf den Stufen des Brunnens, ganz vorn, sitzen zwei Mönche als die Urheber christlicher Kunst, die bunte Buchstaben in Schriften malen. — So schön dies nun Alles ausgesprochen, so schön die einzelnen Gruppen, Köpfe und Stellungen sind und ganz den grossen Overbeck recht in voller Glorie zeigen, der bei dem grössten Schwunge der seelenvollsten Entzückung in seinen Figuren, doch immer so in seinen Grenzen bleibt, dass nie eine Stellung übertrieben oder unruhig für das Auge wird — denn Alles ist höchst einfach und doch ein grosses Mass von ruhiger Grazie, schön und wohlthuend anzusehen —, so hat, trotz alle Dem, dieses Bild mich nicht erfreut, sondern nur traurig gemacht. Erstlich ist es doch ein gänzliches Unding, ein Widerspruch sonder Gleichen, ein christlicher *Künstlerparnass*! Entweder auf den Parnass gehören *alle* Künstler, oder den *christlichen* Künstlern gehört nicht der Parnass — — und dann, ist es nicht furchtbar einseitig und engherzig, auch in der Kunst zu scheiden und zu trennen, wie leider genug das Leben schon trennt und scheidet? Sollte nicht gerade die Kunst hier die Vermittlerin sein und ist nicht eben Das das herrlich Schöne, dass sie ein so weites Herz hat und alle ihre Kinder nennt, die ihr nur treulich dienen? dass zu ihren Füssen auf dem Parnass sich Diejenigen vereinen und umarmen können, die sonst für immer getrennt sind? — — — — Es ist eine arme, schwache, kranke Idee, den Ursprung unserer Kunst herzuleiten von Mönchen, die Handschriften malen. Freilich trat die Kunst zuerst im Christenthum wieder wirksam ins Leben, aber nimmer ist es der Ursprung der Kunst. — Aus den Trümmern alter Tempel haben Christen ihre Kirchen erbaut und alle Architectur beruht noch darauf. Hätten sie diese, wie Deukalion, blos hinter sich geworfen, nie würde eine neue belebende Schöpfung entstanden sein. Wie der Jünger nach dem Tode seines Meisters sorgfältig jeden Zug von seiner Hand, aus seinem Leben sammelt und wie ein Heiligthum aufbewahrt, daraus schöpft und lernt, was ihm der Meister nicht mehr lehren kann, so haben jene die Alten wie ein Heiligthum verehrt, und Keiner hätte damals gewagt, ihnen den Parnass zu versagen.“ — So der Künstler über das Werk des Künstlers. — Springer, in seiner geistvollen Ab-

handlung über die bildenden Künste der Gegenwart, urtheilt folgendermassen: „Die göttliche Abkunft der Kunst zu schildern, ist ein grosser und reicher Gedanke. Nicht gegen die Wahl desselben kann sich unser Bedenken richten. Aber dann durfte nicht über die künstlerische Unterscheidung die Einheit vergessen werden, die alle, die sich dem göttlichen Berufe zuwenden, umfasst, und dürfte die Gliederung nicht andere Zwecke als die die lebendige psychologische Schilderung verfolgen: es musste das Ganze der Hauch der jubelndsten Begeisterung durchwehen. Statt dessen werden wir in den Kreis reflectirender Vorstellungen herabgezogen, werden über die Grade künstlerischer Vollendung, wie sie der kritisirende Meister ängstlich und doch willkürlich abgewogen, belehrt und verlieren unsere Zeit und unsere Aufmerksamkeit in dem Studium symbolischer Andeutungen, statt uns über die Fülle von Prachtmenschen, die die Kunst der Vergangenheit tragen, zu freuen. — — Darüber geht dem Beschauer alle Gefühlswärme verloren, und auch den Künstler hemmte das Hervorheben bald geistreicher, bald blos spitzfindiger Beziehungen an der eigentlichen schöpferischen Thätigkeit. Die Gestalten leben nicht recht und scheinen, nachdem ihre symbolische Stellung auf dem Parnass errathen wurde, langweilig. Das gleiche Uebermass des Symbolischen wird auch in der himmlischen Gruppe bemerkbar. Auch hier gelten die Gestalten nicht mehr für sich, auch hier lässt es sich der Meister nicht genügen, uns Verklärung und göttliche Ruhe schauen zu lassen, sondern quält sich und uns mit einer Fülle abstracter Anspielungen.“ — Gewiss sind diese Urtheile, jedes in seiner Weise, wohl begründet, doch unwillkürlich drängt sich uns die Bemerkung auf, dass die grosse Mehrzahl der gepriesensten Werke der alten Meister ihren Ruhm einbüssen würden, wollten wir eine ähnliche rationelle Kritik mit allen ihren Consequenzen an ihnen verüben. Wollten wir von diesem Standpunkte die ganze Reihe der von uns aufgezählten Heiligenbilder beleuchten, so würden nur äusserst wenige übrig bleiben, denen wir nicht Einseitigkeit und innere Widersprüche, Willkürlichkeiten, Albernheiten oder pure Aeusserlichkeit vorzuwerfen hätten. Da wir sie jedoch als abgeschlossene Thatsachen, als berechtigte Resultate ihrer Zeit betrachten, so begnügen wir uns mit der Freude an ihrer kunstwerklichen Vollendung und dem lebendigen Ausdruck dessen, was sie gewollt haben.

Heinrich Hess (geb. 1798 zu Düsseldorf) malte seit seinen reifern Jahren fast ausschliesslich in und für Kirchen. Seine Bilder haben einen beschaulichen, höchst milden Character. In der Darstellungsweise einfach, im Ausdrucke immer innerlich, in der Anordnung klar und einfach erzählend, bleiben seine Bilder gleich fern von schwärmerischer Wunderseligkeit, wie von dumpfer, reumüthiger Zerknirschung. Die Wandmalereien der Allerheiligen-Hofkirche zu München sind grösstentheils von ihm. Wir heben hier nur Einzelne hervor: über dem Eingange der Kirche in der Mitte des Gewölbes die h. Cäcilia orgelspielend, weiter unten Lucas und Salomo, als Repräsentanten der Musik, diesen gegenüber David und Gregor, die Meister des Gesanges; dann in der Mitte der Kuppel: Jehovah und die sechs Tage der Schöpfung; Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese; im Umkreis die Geschichte Noah's und seiner Söhne; in den vier Pfeilerzwickeln, welche die Kuppel tragen, die vier Erzväter Noah, Abraham, Isaak und Jakob, kolossale Gestalten; in der ersten Seitenloge das Leben Abraham's und Jakobs; in der Mitte des Bandgewölbes der Bund Abraham's mit Melchisedech; die Verheissung seines Geschlechts durch die drei Engel und die Verstossung der Hagar und des Ismael; auf den beiden äussersten Räumen der Traum von der Himmelsleiter und der Kampf mit dem Engel; auf der Hauptwand die Opferung Isaak's; ferner auf einer der Seitenlogen das Leben Mosis etc.; an der untern Seite des Bandgewölbes Josua mit dem Schwert, Samuel, Saul, David, und in kleineren Bildern darüber der brennende Dornbusch und Mosis Tod und Begräbniss; an den beiden Enden des mittleren Bandgewölbes, über den Pfeilern, die vier Propheten Jesaias, Jeramias, Ezechiel und Daniel, über den beiden ersteren die Predigt des Johannes in der Wüste, über den beiden letzteren die Verkündigung Mariä. — Am Eingange zur Nische des Hochaltars die vier Kirchenväter Hieronymus, Augustinus, Ambrosius und Gregorius. Die übrigen Bilder stellen grösstentheils Begebenheiten aus dem Leben Christi und der Maria dar oder sind von symbolischer Zusammenstellung. Sämmtliche Bilder sind auf Goldgrund gemalt. (Vergl. den Ortsartikel.)

Von klarem scenischen Ausdruck und edler feierlicher Haltung sind sodann dessen grosse Darstellungen aus dem Leben des h. Bonifacius in der dortigen Basilika des h. Bonifacius. Zu sämmtlichen Bildern gab er die Anordnung, doch rühren einzelne Compositionen auch durchaus von seinem Schüler und Richtungsverwandten Johann Schraudolph und von J. C. Koch (aus Hamburg) her. An der Ausführung in Fresko betheiligten sich ausserdem Claudius Schraudolph,

Baptist Müller und Sutner. In zwölf Hauptbildern, jedes von 22½ Fuss Breite und circa 10½ Fuss Höhe und in zehn kleineren achteckig umrahmten Nebenbildern erblickt man folgende Momente aus dem Leben des Heiligen: 1) Derselbe heilt durch sein Gebet seinen kranken Vater, wodurch dieser bewogen wird, den Sohn den Benedictinern zur Erziehung zu übergeben; von Hess comp. 2) Er empfängt das Ordenskleid; ebenfalls von Hess componirt. 3) Er verlässt das Kloster Nuscella, um sich in Rom vom Papste weihen zu lassen; Abt Winbert ertheilt ihm den Reisesegen (siehe Abbildung S. 192); componirt und gemalt von Hess. 4) Dessen Ankunft in Rom; ebenfalls von Hess. 5) Papst Gregor weiht ihn am Grabe des h. Petrus zum Apostel der Deutschen; Composition von J. C. Koch. 6) Er zieht mit seinen Gefährten über die Alpen zurück; von Hess. 7) Er predigt den heidnischen Friesen das Evangelium und tauft sie mit Hülfe des h. Willibrod; componirt von J. Schraudolph. 8) Ein Bote des Papstes bringt ihm ein Schreiben, das ihn nach Rom zurückruft; Composition von J. Schraudolph. 9) Gregor II. weiht ihn zum Bischofe; ebenfalls Composition von J. Schraudolph. 10) Er wird im Walde durch einen Vogel gespeist, welcher ihm einen Fisch bringt; desgleichen. 11) Derselbe fället in Thüringen die Donnereiche und pflanzt das Kreuzeszeichen auf; auch von J. Schraudolph componirt. 12) Der Heilige beim Herzog Odilo von Bayern; gründet die Städte Eichstädt und Würzburg; comp. von J. C. Koch. 13) Bonifacius und Sturmius wählen den Platz zur Gründung des Stiftes Fulda; comp. von Hess. 14) Einweihung des Klosters Fulda; Compos. v. Koch. 15) Bonifacius erhält von Rom das Pallium als Erzbischof von Mainz; comp. von Hess. 16) Derselbe salbt Pipin zum König von Frankreich; comp. von J. Schraudolph. 17) Er hält eine Synode zu Mainz; comp. von Hess. 18) Er übergiebt das Pallium an seinen Verwandten und Schüler Lullus und zieht als einfacher Mönch von neuem aus zur Bekehrung der Friesen; von Hess. 19) Derselbe bereitet sich zum Märtyrertode vor; desgl. von Hess. 20) Er erduldet mit den Seinen den Märtyrertod; von Hess. 21) Sein Leichnam wird nach Utrecht gebracht; ebenfalls von Hess. 22) Sein Leichnam wird in der Kirche zu Fulda beigesetzt; unter Andern ist bei dieser Feierlichkeit die h. Walpurga mit ihren Nonnen zugegen; componirt von Schraudolph.

In derselben Kirche befinden sich noch folgende heilige Darstellungen: die Ermo dung des h. Maximilian, von Hess; die Hinrichtung des h. Gereon, componirt von J. Sutter, gemalt von Dan. Sutter; der h. Florian wird zu Laureacum von der Brücke hinab in die Ens gestürzt, ebenfalls von den beiden Sutter; der h. Quirin, Bischof von Siscia (Sissek) bei Sabaria in Ungarn, wird, mit einem Mühlstein beschwert, in den Fluss geworfen, von Halbreiter; die Verbrennung der h. Afra, von Claud. Schraudolph; Fritigil, die Königin der Marcomannen, erscheint vor dem h. Ambrosius mit Geschenken, um sich im christlichen Glauben unterrichten zu lassen, ebenfalls von dem Vorigen; Erschlagung des h. Vigilius, von Bapt. Müller; der h. Valentinus, Bischof in Rhätien, predigt zu Passau das Evangelium, von Hess; der h. Severin, der Apostel Noricum's, bewirkt bei dem alemannischen Könige Gibuld die Freilassung der christlichen Gefangenen, von J. Sutter; der Frankenkönig Chlodwig wird durch den h. Remigius getauft, von Janssen; der h. Fridolin, der erste irische Glaubensbote in Deutschland, erweckt den todten Urso aus dem Grabe und führt ihn als Zeugen vor den Richter, damit er die Schenkung zur Stiftung des Klosters Seckingen, die sein Bruder streitig machte, bestätige, von Janssen; die h. Radegunde, eine thüringische Prinzessin, wird von dem Bischof Medardus zur Diakonissin geweiht, von Halbreiter; Theodolinde, Königin der Longobarden, bekehrt ihren arianischen Gemahl Antharis, von Schraudolph; der h. Columban zersprengt ein dem Götzen Wodan geweihtes Gefäss durch blosses Anhauchen, von B. Müller; dessen Schüler Eustachius und Agilus predigen in Bayern, von Halbreiter; der h. Rupertus tauft den Herzog Theodo von Bayern, von B. Müller; die h. Ehrentrudis übt Werke der Barmherzigkeit, von Cl. Schraudolph; der h. Emmeran erleidet in München den Märtyrertod, von Halbreiter; der h. Magnus legt den Grund zum Kloster Füssen, von B. Müller; dem h. Kunibert von Köln setzt sich während des h. Messopfers eine weisse Taube auf die Schulter, von J. Sutter; der h. Gerhard, Bischof in Bayern, tauft die h. Ottilia, Tochter des alemannischen Herzogs Ethico und erfleht der Blindgeborenen das Augenlicht, von Hess; der h. Arbogast, Bischof von Strassburg, erweckt den jungen Sigebert, den Sohn des fränkischen Königs Dagobert, den das Pferd auf der Jagd abgeworfen und zertreten hatte, von Janssen; der h. Wulfram, Bischof in Friesland, rettet, über die Wogen dahinschreitend, zwei Jünglinge, welche die Heiden ins Meer geworfen, von Hess; die Ermordung des h. Kilian, des Apostels in Ostfranken, und seiner Gefährten Koloman und Totman auf Geheiss der Fürstin Geilana, von J. C. Koch; der h. Kor-

binian löst zu Freising die Ehe des Bayernherzogs Chrimoald, der sich mit der Gemahlin seines Bruders verheirathet hatte, von Halbreiter; die h. Walpurga kommt, von dem h. Bonifacius berufen, mit ihren Gefährtinnen Thekla und Lioba nach Deutschland, von Cl. Schraudolph; der h. Sebald überschreitet, auf seinem Mantel stehend, die Donau, um sich nach Nürnberg zu begeben, von B. Müller; die Gründung des Klosters Altomünster in Bayern durch den h. Alto, von B. Müller; ein todtkrankes Mädchen wird durch das Gebet der h. Walpurga errettet, von J. C. Koch; Rückkehr des h. Wilibald nach Eichstädt von seiner Pilgerfahrt nach dem gelobten Lande, ebenfalls von Koch; der h. Willehold, ein Angelsachse, unterrichtet die Söhne vornehmer Friesen, von Cl. Schraudolph; die heidnischen Sachsen werden durch die Erscheinung zweier weissgekleideter Jünglinge verhindert, die von Bonifacius in Fritzlar gegründete Kirche zu verbrennen, von den beiden Sutter; Wittekind, der sächsische Heerführer, wird zu Attigny getauft, wobei Karl der Grosse als dessen Pathe zugegen ist, von J. C. Koch; die Kirchenversammlung zu Frankfurt unter Karl d. Gr., auf welcher die Zulassung der Bilder in den Kirchen, doch ohne Gestattung deren Verehrung, beschlossen wird, von J. C. Koch; endlich — obgleich kein Heiligenbild, so ist dasselbe doch hier als Abschluss des Cyklus anzuführen — Karl d. Gr. wird vom Papste zu Rom als Kaiser gekrönt, von Halbreiter und B. Müller.

Von Philipp Veit (1793 zu Berlin geboren), welcher in Frankfurt eine religiöse Malerschule gründete, gehört diesem Artikel nur Weniges an. Zunächst wohl eins seiner frühsten Werke: Joseph und Putiphars Weib, Freskobild in der Casa Bartholdi auf dem Monte Pincio. Gelegentlich ist hier zu bemerken, dass Overbeck ebendort zur selben Zeit (1814) den Verkauf Joseph's, W. Schadow, der Begründer der Düsseldorfer Schule, die Klage Jacob's über den vermeintlichen Tod Joseph's und die Auslegung der Träume im Gefängniss, Cornelius die Auslegung der Königsträume und die Wiedererkennung der Brüder malte. — Ferner von Veit eine Judith mit dem Haupte des Holofernes, lebensgrosse halbe Figur, im Besitz des Hrn. G. von Quandt (1821); ein heil. Georg, für die Kirche zu Bensheim in Hessen gemalt, im J. 1835; eine h. Anna, gestochen von F. Ludy; sodann ein eigenthümliches Gemälde: die ägyptische Finsterniss und ihre Schrecken, im Besitze des Königs von Preussen.

Von dessen Schüler und Schwiegersohne J. Settegast (geb. 1813 zu Coblenz) in der Barbarakirche zu Coblenz eine h. Barbara, Altarblatt; ein h. Lubentius, in der Kirche zu Kobern an der Mosel; in der Kreuzkirche zu Ehrenbreitstein ein Freskobild, die Kreuzerfindung darstellend. Eine reiche Gruppe von Arbeitern sucht und gräbt nach dem h. Kreuze, indess die h. Helena, die Mutter des Kaisers Constantin, auf deren Geheiss die Suchung vorgenommen wird, mit einem Bischof herbeikommt. Zu einem aufgefundenen Kreuze wird eine kranke Frau gebracht, welche durch die Berührung desselben wieder gesund wird.

Von Johann Eduard Steinle (geb. 1810 zu Wien) in der Hauskapelle von Prof. Bethmann-Holweg zu Bonn neben andern Fresken aus dem neuen Testament: David im Zelte des schlafenden Saul; Moses mit den Gesetzestafeln; Joseph und seine Brüder und die Enthauptung Johannis. Von ihm im Domchor zu Köln grosse Engelgestalten, Figuren von 11 Fuss Höhe, auf Goldgrund: die Erzengel Gabriel, Michael und Raphael, dann die Schutzengel in ermahnender, lobsingender, wehrender und schützender Geberde und Stellung; im Kaisersaale zu Frankfurt a. M. das Urtheil des Salomo (1844). Folgende Blätter sind, theils durch den Stich, theils durch Lithographie, nach seinen Gemälden und Zeichnungen vervielfältigt worden: die Krippenfeier des h. Franciscus, auf Stein gezeichnet von H. Knauth; die sieben Werke der Barmherzigkeit, gestochen von F. A. Pflugfelder; der verlorne Sohn, lith. von Chr. Becker; der h. Lukas, die Madonna malend, lith. von F. Seybold; das Leben der h. Euphrosina, gest. von E. Schäffer; der h. Georg nach dem Kampfe mit dem Drachen von der Königstochter begleitet, lith. von Chr. Becker; der h. Leopold mit Engeln, nach einem Altarbilde vom J. 1837 gest. von B. Höfel; der h. Nicolaus von der Flue, gest. von J. Keller. — Eine gewisse einseitige Beschränkung lässt Steinle so exclusiv christlich in der Kunst sein, dass er darüber zum Gegner der Antike, des heidnischen Ideals, wird und dieser selbst den Realismus Rembrandt's vorzieht.

Von Führig (geb. 1800 in dem böhmischen Dorfe Kragau), Professor an der k. k. Akademie zu Wien: Boas und Ruth, im Besitze des Hrn. Karl David in Prag; die h. Gudula, ebendort bei Hrn. Saxinger (der Heiligen, die bei ihren nächtlichen Kirchenbesuchen von bösen Dämonen, welche ihr die Laterne ausbliesen, angefeindet wurde, steht in diesem Bilde ein schützender Engel zur Seite, der mit dem Schwerte in der Rechten die bösen Unholde vertreibt und mit der Fackel in der Lin-

ken die Laterne der Heiligen wieder anzündet); der Traum des h. Joseph, gest. von A. Petrak; das Gebet des h. Aloisius, Altarblatt in der Kirche zu Stockerau.

Von Leopold Kupelwieser, dem Verbündeten Steinle's (seit 1830 Corrector der Historienmalerei an der k. k. Akademie zu Wien): ein h. Stephan, welches Bild nach der Militärgrenze kam; der h. Joseph und der h. Johannes, Altarblätter zu Neuhaus in Böhmen; von ihm mehrere andere Altarbilder, die jedoch ihren Gegenständen nach nicht diesem Artikel angehören.

Weniger mönchisch als sentimental biblisch ist die Richtung der Heiligenmaler der Düsseldorfer Schule. Von ihren Heiligenbildern im engern Sinne des Wortes ist uns keines bekannt, das sich Darstellungen von Wundern, wie solche bei Führig und in der Basilika des Bonifacius zu München vorkommen, zur Aufgabe gesetzt hätte. In ihren einzelnen Gestalten männlicher und weiblicher Heiligen bezwecken dieselben vielmehr nur den Ausdruck himmlischen Friedens, und verschmähen dabei eine anmuthige Schönheit nicht. Besonders Ernst Deger (geb. 1810 zu Hildesheim) lieferte mehrere derselben, die bei trefflicher Formvollendung den Character Fiesole'scher Milde, Frömmigkeit und tiefster Empfindung tragen, als eine h. Katharina, halbe Figur; eine Sibylle, desgleichen; eine h. Magdalena, ebenfalls; der h. Joseph mit dem Christkinde; die h. Agnes etc. Meist befinden sich dieselben im Privatbesitz. — Ferner gehören als grössere Heiligenbilder desselben hieher einige seiner Fresken in der Schlosskapelle der königlichen Burg Stolzenfels am Rhein; nämlich die Darstellungen des Paradieses, des Sündenfalls, der Erschlagung Abel's, das Opfer Abraham's, König David. In der Kirche auf dem Apollinarisberge bei Remagen, welche die bedeutendsten Leistungen der Düsseldorfer Heiligenmaler enthält, malte er nur Scenen aus dem Leben Christi. — Dort waren mit ihm die Brüder Andreas und Karl Müller (ersterer geb. 1811 zu Hessen-Cassel, letzterer 1818 zu Darmstadt) und Franz Ittenbach (geb. 1813 zu Königswinter) beschäftigt. Von Andreas Müller sieht man hier die Weihung des h. Apollinaris zum Bischofe durch den h. Petrus; die Auferweckung der Tochter des Stadthauptmanns von Ravenna; die Zertrümmerung des Jupiter-Bildes durch das Gebet des h. Apollinaris und der Tod und die Glorification dieses Heiligen. — Dessen Bruder Karl, welcher in seinen Werken eine hohe Schönheit und eine ungemeine Reinheit des Styls entfaltet, stellte hier fast ausschliesslich Momente aus dem Leben und der Legende der h. Jungfrau dar; F. Ittenbach endlich daselbst die Gestalten des h. Petrus und des h. Apollinaris, die vier Evangelisten etc. (vergleiche die Künstler- und den Ortsartikel). Als einzelne heilige Gestalten des letzteren sind noch folgende in Oel gemalte Bilder zu erwähnen: der h. Paulus, Johannes der Täufer und seine Schüler; die h. Barbara (halbe Figur); die h. Cäcilia; die h. Katharina und die h. Dorothea; die h. Agatha, Altarbild in der Kirche zu Allendorf.

Von Heinrich Mücke (geb. 1806), einem Künstler von nicht ausschliesslich religiöser Richtung, ebenfalls einige Heiligenbilder, unter denen sich besonders eines allgemeinen Beifalls die Darstellung erfreute: „wie die h. Katharina nach ihrem Märtyrertode von Engeln nach dem Sinai getragen wird.“ Die interessante poetische Situation dürfte indess mehr angezogen haben, als etwa der hohe erbauliche Character des Bildes. Die schwebende Gruppe ist schön in den Linien, auch das Schweben selbst trefflich ausgedrückt; in der Sammlung des Consuls Wagner in Berlin; daselbst auch von ihm eine h. Elisabeth, welche Almosen austheilt; ferner im Besitze der Prinzessin Karl zu Darmstadt: der Abschied der h. Elisabeth von ihrem Gemahl.

Verhältnissmässig wenige Heiligenbilder dieser Gattung existiren von W. Schadow, dem Meister der Schule; nämlich eine Herodias mit dem Haupte des Johannes und eine h. Hedwig, halbe Figuren. Seiner grossen parabolischen und christlich-allegorischen Bilder ist bereits unter dem Artikel Düsseldorf ausführlich gedacht. — Jedenfalls hat die Heiligenmalerei dieser Düsseldorfer einen minder schroff confessionellen Character als bei den vorgenannten Münchener, Wiener und Frankfurter Künstlern. Wenn daher in Nr. 23 des Deutschen Kunstblattes vom J. 1857 gesagt wird, dass bei ihnen das Sonderbündliche noch mehr als bei den andern zu Tage trete, so ist dies ein Urtheil, das nur auf die äussern, geselligen Verhältnisse der Künstler passt.

Eigenthümlicher und von der sogenannten nazarenischen Richtung durch eine lebendigere, schärfere Characterisirung der Individualitäten abweichend sind einige Heiligenbilder von Joseph Kehren (geb. 1817 zu Hülchrath), eines in der Düsseldorfer Schule ziemlich isolirt stehenden Künstlers. Von ihm eine h. Agnes, Altarblatt in einer Capelle der gräflichen Familie Trips; ferner ein h. Hubertus, in Privatbesitz zu Brüssel, und: „Joseph giebt sich seinen Brüdern zu erkennen“, in New-York.

Verwandter mit der allgemeinen Richtung, doch „von etwas romantischerer Färbung“, sind die Heiligenbilder von Karl Clasen (geb. 1812 zu Düsseldorf); aus

ihnen spricht ein sinniges, gläubiges Gemüth, das ohne schwärmerische Askese ganz von dem Gegenstande seiner Verehrung erfüllt ist. In der Kirche zu Rellinghausen von ihm ein h. Petrus mit den Schlüsseln; in der Kirche zu Büderich ein h. Mauritius und eine h. Jungfrau nebst einem h. Joseph; in der Kirche zu Gelsenkirchen ein h. Augustinus; sämmtlich Altarbilder; dann im Besitze des Bischofs von Limburg eine h. Clara, welche, von den Zinnen des Klosters aus, die Belagerer desselben mittelst der Monstranz vertreibt.

Andere zu Düsseldorf entstandene Bilder aus dem alten Testament, z. B. die von J. Hübner, Bendemann, Ch. Köhler, Dr. Karl Oesterley (Professor zu Göttingen), J. Fay u. A. tragen einen mehr historischen als kirchlich bedeutsamen Character.

Schliesslich noch Einiges über die Stellung, welche die Heiligenbilder in den Kirchen und im Privatleben der Russen einnehmen. In den erstern befinden sich dieselben an der grossen Scheidewand (Ikonostasis), welche das Allerheiligste von dem Platze der Gemeinde trennt. Diese ist meist über und über mit Bildern von so verbräuntem Aussehen bedeckt, dass die Gesichtszüge der dargestellten Heiligen fast unkenntlich sind. Ueberhaupt lieben die Russen die dunkle, braune, fast schwarze Carnation, die in ihren Augen den Bildern eine Art von Beglaubigung durch ihre Aehnlichkeit mit andern alten von dickem Firniss und Lampenqualm entstellten, dem h. Lucas zugeschriebenen Bildern, deren Aechtheit über jeden Zweifel erhaben ist, zuertheilt. (Vergl. den Art. „heil. Jungfrau.") Der Styl derselben schliesst sich eng an den spätbyzantinischen, der mit der ersten Bekehrung überliefert wurde. Die Gewänder in diesen Bildern sind häufig von aufgelegtem getriebenen Gold oder Silber, auch wohl mit Edelsteinen und Perlen geschmückt, so dass nur die langen Gesichter und dürren Hände als Malerei übrig bleiben. Ihre Herstellung, die keine Art von Talent, weder erfinderisches noch technisches erfordert, wird in den Klöstern von den Mönchen und Nonnen fabrikmässig betrieben.

Einer der ersten russischen Heiligenbildmaler war*) der Mönch Andreas Rublew in Moskwa (um 1400). Seine Bilder wurden für so vorzüglich gehalten, dass sie 1551 in dem *Stoglawnik* (ein unter dem Zaren Iwan IV. Wassiljewitsch verfasstes Kirchengesetzbuch) als Muster und Richtschnur vorgeschrieben wurden. Und die religiöse russische Kunst ist bis zum heutigen Tage dieser Vorschrift treulich nachgekommen.

Die Verehrung, welche diesen Bildern gezollt wird, richtet sich in der mehr oder mindern Feierlichkeit meist nach dem Alter und nach der Schwärze des Bildes; je nachdem wird es beräuchert, in Processionen umgetragen und an Feiertagen den Gläubigen zum Kusse ausgestellt. Diese beugen und bekreuzigen sich vor demselben und opfern ihm geweihte Kerzen, die sie davor anzünden und aufstecken. — Auch jedes Wohnzimmer der oft sehr zimmerreichen russischen Häuser enthält mindestens ein Heiligenbild, ein sogenanntes „Obross", vor dem stets eine kleine Lampe brennt. Ehe der Eintretende sich an den Hausherrn in irgend welcher Angelegenheit wendet, begrüsst er das „Obross" und bekreuzigt sich vor demselben mit gebeugtem Knie. Auch jedes Speise- und Kaffehaus enthält in jedem seiner Zimmer ein grosses goldgerahmtes Heiligenbild mit einem darunter hängenden ewigen Lämpchen. Ja selbst die Bordelle entbehren dieser schützenden Kleinode nicht. Da versteht es sich wohl von selbst, dass die Fischer in ihren Schilfhütten, die Schiffer auf den Schiffen und die reisenden Kaufleute in ihren Wagen sämmtlich ihr „Obross" haben. — Gewöhnlich ist die Darstellung ein „*Bog otez*" (Gottvater) und „*Bog ssün*" (Gottsohn), seltener eine Maria, es sei denn in einem russischen Gewande als kasanische oder iberische Mutter Gottes; noch seltener kommen die Apostel, dagegen der h. Michael und der h. Nikolaus sehr häufig, letzterer am häufigsten vor. Man glaubt von ihm, dass er dem lieben Gott am nächsten stehe. In der Regel sind diese Bilder nur Brustbilder. Ihre Grösse und Aufstellung ist je nach dem Stande des Hausbewohners eine verschiedene. In den Zimmern der Vornehmen findet man sie, meist klein und zierlich, verborgen in einer Ecke, etwa über den Gardinen angebracht; bei den Kaufleuten dagegen in grossen silbernen und goldenen Rahmen, und bei den Bauern in kleinen buntgezierten und mit sauber gefälteten Gardinchen versehenen Schränken. — Wie

---

*) Der schon um 1090 als Arzt und Heiligenbildmaler berühmte Mönch Alympius in dem Höhlenkloster Kiew soll ein geborner Grieche gewesen sein. — Auch befinden sich noch heute in einigen der ältesten Kirchen wirkliche byzantinische Malereien und Mosaiken. Erst vor einigen Jahren entdeckte man in der Sophienkirche zu Kiew unter dicker Tünche ausgedehnte Freskomalereien von gutem byzantinischen Style und kolossalen Figuren.

sehr indess auch das Volk und die niedere Geistlichkeit in Russland darauf bedacht sind, in der Bilderverehrung nicht nur die altherkömmlichen Gebräuche, sondern auch den damit verbundenen Aberglauben beizubehalten, so lehrt doch die Kirche in ihren neuern Lehrbüchern ausdrücklich: „dass die Heiligenbilder nur als andächtige Erinnerung an die Thaten Gottes und seiner Heiligen zu gebrauchen, und aus diesem Grunde gleichsam nur als Bücher zu betrachen sind, die demjenigen, welcher nicht lesen kann, die geschriebenen Bücher einigermassen ersetzen sollen. Wer sie ansieht, muss im Geist den Blick zu Gott und den Heiligen erheben, die auf ihnen abgebildet sind."

Eine kirchliche Skulptur besitzen die Russen gar nicht; das Einzige, was sie von Derartigem aufzuweisen haben, ist der aus dem XI. Jahrhundert herrührende, mit Bäumchen und Vögeln verzierte byzantinische Marmor-Sarcophag des Grossfürsten Jaroslaw in der Kathedrale zu Kiew. Für diese Kunstäusserung fehlt ihnen theils der Formensinn, theils ist sie weniger als die Malerei geeignet, ihren dunkeln religiösen Vorstellungen in entsprechender gespenstiger Weise dienstbar zu sein. —

L. C.

Heiligenblut in Illyrien, in der Nähe des mächtigen Grossglockners, 4328′ über der Meeresfläche gelegen, mit einer schönen gothischen Kirche. Man bewahrt dort ein Fläschchen mit heiligem Blute, das man bei der Leiche des h. Briccius fand, der, aus dem gelobten Lande heimkehrend, am Pasterzengletscher umkam. Die Kirche enthält einige sehr schätzenswerthe Skulpturwerke, nämlich ein dreiundzwanzig Fuss hohes und drei Fuss breites zierliches Sakramentshäuschen mit Statuen aus Steinguss und neben der Kanzel einen herrlichen Flügelaltar von Wolfg. Haller (1520). Zu oberst desselben sieht man die holzgeschnitzten runden Figuren der Maria und des h. Johannes, in der Mitte des Mittelstücks, unter einem zierlichen Baldachin, die h. Mutter mit dem Kinde, daneben rechts den h. Christoph und links den h. Stephan. Die Flügel sind bemalt und enthalten im Innern, durch fein geschnitzte Arabesken abgetheilt, die Darstellungen der Verkündigung, der Hirten auf dem Felde, der heil. drei Könige und der Beschneidung; auf den Aussenseiten die des Oelbergs, des Judaskusses, des Kreuzweges und der Kreuzigung. Die innern Bilder sind äusserst sorgfältig, die äussern flüchtig behandelt. Das ganze Werk ist wohlerhalten. Am Untersatze befinden sich als Kniestücke: Christus, Maria, Magdalena, Johannes und Andreas. — Ferner besitzt das Kirchlein interessante Glasgemälde. In dem mittleren Presbyteriumsfenster, vertheilt auf fünf Felder, befinden sich: Christus, rechts und links Johannes und Maria, unterhalb die Heiligen Crispin und Paulus; in dem rechten Presbyteriumsfenster: Christus, rechts und links heilige Frauen, unterhalb der h. Andreas und zwei knieende weibliche Heilige; dies Fenster trägt die Jahreszahl 1458; in dem nächstfolgenden Fenster, in einer runden Einfassung von Engelsköpfen, abermals Christus, dann Maria mit dem Kinde und der h. Georg; darunter die Evangelisten Matthäus und Marcus und die Heiligen Martin, Erasmus, Petrus und Paulus. Das letzte Fenster des Presbyteriums enthält die Wappen des Christoph Lindegg von Lisanna, des regensburgischen Pflegers zu Pöchlarn (1593) und der Maria Magdalena Lindegg, geborenen von Losperg zu Leutzmannsdorf (1584). — Die Kirche selbst hat ein schönes, von vier sechseckigen schlanken Pfeilern getragenes Gurtengewölbe, doch sind die Abseiten etwas niedrig; der Dachstuhl äusserst kunstreich. — Der Thalkessel von Heiligenblut bildet eine der malerischsten und grossartigsten Alpenlandschaften; im Mittelgrunde herrliche grüne Hügel, in der Ferne, über der alterthümlichen Kirche des Orts, die Felsen- und Eispyramiden des Kaiserrothkopfs, der Gösnitzköpfe mit dem Kroker, der drei Leiterberge und des Grossglockners, des Königs der Centralalpen; letzterer nach den Messungen der Gebr. Schlagintweit der höchste Berg Deutschlands.

Heiligenkreuz im Waldthale, in Oesterreich unter der Ens. Die dortige Cistercienser-Abtei wurde 1136 von dem Markgrafen Leopold dem Heiligen gegründet und datirt die Kirche derselben, besonders deren Stirnseite, das Schiff und der reich verzierte Kreuzgang, noch grösstentheils aus den Zeiten des Stifters. Die Fürstengruft enthält das steinerne Bild des letzten Babenbergers, Friedrichs des Streitbaren. In der reichen Schatzkammer befindet sich noch manches merkwürdige Alterthum, so eine grosse Partikel des heiligen Kreuzes, die der Herzog Leopold VI. im Jahre 1182 von Jerusalem mitbrachte und der Abtei zum Geschenk machte. Die Gemälde der Kirche sind vom Freiherrn von Rottmayr von Rosenbrunn, Kammermaler Kaiser Carls VI. († 1727) und von Martino Altomonte († nach 1763); erstere gehören zu den besten Werken des wenig bedeutenden Meisters. Einer gössern Berühmtheit erfreut sich ein im Sommer-Refectorium daselbst befindliches Bild Altomonte's, welches die Speisung der Fünftausend darstellt. Altomonte und der Bild-

hauer Johann Giuliani, von dessen Hand die Statuen und der Calvarienberg herrühren († 1744), liegen hier begraben. — Die reichhaltige Bibliothek enthält einige Manuscripte mit altdeutschen Miniatüren. — Im Hofe der Abtei eine Dreifaltigkeitssäule und eine Statue des h. Joseph.

Heiligenschein oder Nimbus wird der Lichtkreis genannt, den die bildende Kunst und die Poesie solchen Personen als Attribut verleiht, denen eine überirdische Begeistigung oder Verklärung zugesprochen werden soll. Die damit verbundene Idee ist eine sehr nahe liegende und das Symbol insofern aus der Natur gegriffen, als es dem damit Versehenen die Eigenschaft eines lichtspendenden Gestirns beilegt; andererseits steht es in Beziehung mit der Vorstellung von der leuchtenden Wirkung höherer Geisteskräfte; endlich hat es bei den christlichen Heiligen noch die mystische Bedeutung eines Merkmals göttlicher Begnadigung und versinnbildlicht die Ausströmung des inwohnenden Heiligengeistes. Ueberhaupt soll der Heiligenschein den, der ihn trägt, als über der gewöhnlichen sinnlichen Welt stehend bezeichnen.

Schon bei den Griechen und Römern war der Nimbus in Gebrauch und ihre Dichter schilderten die erscheinenden Götter mit einer leuchtenden Wolke umgeben. So heisst es bei Virgil, Aen. II. 616: *Pallas — — nimbo effulgens,* welches der Scholiast Servius also commentirt: *Nube divina est enim fluidum lumen, quo Deorum capita cinguntur, sic enim pingi solent;* und zu 3, 587 bemerkt er: *Proprie nimbus est, qui Deorum vel imperatorum capita quasi clara nebula nubere fingitur.* Auch auf den Gemälden der Alten kommt der Nimbus bereits als ein Zeichen der Göttlichkeit vor. In den zu Herculanum aufgefundenen Malereien erscheint Circe dem Aeneas mit einem heiligenscheinähnlichen Ring um den Kopf. Eine Kassandra und ein Priamus in den Zeichnungen des vatikanischen Virgil's, eine Proserpina auf einer etruskischen Vase, der Kaiser Claudius auf dem Bogen Constantin's, viele Sonnengötter und zahlreiche Figuren der Gottheiten der Hindus tragen den Nimbus. Die königl. Bibliothek zu Paris enthält mehrere buddhistische Bücher, in denen die Abbildungen von Heiligen, die sich dem Buddha geweiht, von einem Heiligenschein umflammt sind. Doch kennt die älteste christliche Kunst, die der Katakomben, den Heiligenschein noch nicht. Eine unmittelbare, sofortige Annahme einer heidnischen Vorstellung liegt also nicht vor, vielmehr lässt sich zum Gegentheil annehmen, dass man die Anwendung des Heiligenscheins anfangs vermied, weil er bereits bei den Heiden in Gebrauch war. Gerade die Apotheosen der römischen Kaiser in den ersten christlichen Jahrhunderten mochten ihm hinderlich gewesen sein. Zuerst finden wir den Heiligenschein auf einem Mosaik vom Jahre 400 in der Kirche der h. Agatha zu Ravenna. Christus trägt hier den gekreuzten Nimbus, zwei Engeln dagegen ist nur der einfache verliehen. Auf den christlichen Sarcophagen in dem vatikanischen Museum fehlt derselbe oft sowohl bei Gott dem Vater als dem Sohne. Bei den Byzantinern hat er anfangs nicht die ausschliessliche Bedeutung des Heiligen, sondern häufig nur die des Hohen und Vornehmen, so auf den Kaisermünzen des V. und VI. Jahrh. Erst allmälig läutert sich der damit verbundene Begriff, daher kommt er um diese Zeit noch bei verschiedenen allegorischen Figuren in den Miniaturen, auch bei gewissen Gestalten des alten Testaments, ja selbst als ein Abzeichen des Teufels, z. B. in der Geschichte des Hiob in einem griechischen Manuscript der Pariser Bibliothek vor. Demnach mochte man ihn überhaupt als Andeutung einer inwohnenden überirdischen Kraft gelten lassen. Gegen das VI. Jahrh. wurde der Gebrauch des Nimbus nicht nur allgemein, sondern gewann auch je nach seiner verschiedenen Form eine besondere Bedeutung. So pflegte man die runde Scheibe meist verstorbenen Personen beizulegen und den lebenden eine viereckige Einrahmung des Kopfes zu geben, z. B. auf den Mosaiken am Triclinium Leonis in Rom und in S. Apoll. in classe in Ravenna. Erst später wurde der runde Kranz das allgemeine Zeichen der Heiligkeit. Schon früh aber brachte man bei Gott Vater und Christus eine besondere Auszeichnung an, indem man in diese Scheibe ein Kreuz zeichnete, dessen Spitze und beide Arme hinter dem Kopfe hervorragen, während Mittelpunkt und unterer Theil von demselben bedeckt werden. Die drei sichtbaren Flügel werden bei den Griechen oft mit den Buchstaben *O—Ω—N* (*ὁ ὤν, qui est,* 2 Mos. 3, 14) bezeichnet. Später kommen statt dessen auch drei Lilien oder drei Strahlenbündel, die wie Radien vom Kopfe ausgehen, vor. Selbst dem Symbol Christi wird der Nimbus beigegeben. Engel und Heilige werden dagegen meist mit dem einfachen Ringe bezeichnet. Bei der Maria nimmt er auch wohl die Gestalt eines Diadems oder einer Strahlenkrone an; auch trifft man bei ihr und den Aposteln zuweilen eine besondere Ausschmückung des Scheins durch Linien und Laubwerk. Im Allgemeinen ist der Nimbus bis zum XII. Jahrh. eine feine Kreisfläche oder Scheibe; im XII. und XIII. Jahrh. wieder dicker und grösser, weicht auch zuweilen von der Kreisform ab

und erscheint plastisch geformt; im XIV. und XV. Jahrh. verschwindet die Flächenausfüllung oft ganz und nur die einfache Kreislinie bleibt. Gegen das Ende des XV. und in den ersten Jahren des XVI. Jahrh. verdichtet sich der Schein wieder zu einem greifbaren Körper und gewinnt das Ansehen einer Kopfbedeckung. Beweise für diese Art von Nimbus liefern zahlreiche Darstellungen und schon frühe der angeblich von Maso Finiguerra gefertigte Kupferstich, die Krönung der Maria darstellend, im Kupferstich-Cabinet zu Paris. Mit dem Fortschritte der Renaissance wird der Nimbus wieder Aureole und löst sich allmälig wieder zu einem verschwimmenden, das Haupt umstrahlenden Lichtschein.

Eine andere Ausbildung des Heiligenscheins ist die Glorie, die den ganzen Körper umgiebt. Sie ist ihrer Form wegen auch wohl *vesica piscis* (Fischblase) oder auch — wegen der Mandelform — *Mandorla* genannt worden. Sie kommt nur bei Darstellungen Gottes, Christi und der h. Jungfrau vor, doch nur wo diese in Verklärung auf Wolken schweben. Sie bildet meist ein der Körperstellung entsprechendes, oft blattartig zugespitztes, oft in Flammen auslaufendes Oval. Zuweilen hat sie auch — als architectonische Umwandlung — die Gestalt eines vierblättrigen Kleeblattes. Manchmal erscheint sie auch von einem Kreisbogen durchschnitten, welcher als Sitz oder Standpunkt dient. Im XVI. und XVII. Jahrh. wird die Glorie mitunter auch einigen gewöhnlichen Heiligen, wenn sie in Verklärung erscheinen, ertheilt, z. B. der von Engeln in den Himmel getragenen Maria Magdalena. Schon der h. Benedict († 509) wollte eines Tages gesehen haben, wie die Seele des Germanus von Engeln in einer feurigen Umschliessung gegen Himmel getragen worden sei. (*Vita St. Bened. in art. SS. ord. Benedict.*)

Als Sinnbild der Dreieinigkeit (s. den Art. „Trinitas") kommt der Nimbus auch in dreieckiger Form, gewöhnlich in Verbindung mit dem Symbol des heil. Geistes, der Taube, vor. Das älteste Beispiel dieser Art liefert ein Mosaik, aus dem VIII. oder IX. Jahrh., in der Kirche zu Capua. — Zuweilen auch unterscheidet die Farbe und der Stoff des Nimbus den Grad der Heiligkeit, z. B. im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, wo den Aposteln, Märtyrern und Bekennern ein goldener, den Propheten und Patriarchen ein silberner, den Seligen, je nach Verdienst, ein rother, grüner oder gelber Schein verliehen ist.

Die Symboliker des Mittelalters bezeichnen den Nimbus bald als Krone, bald als Schild, womit Gott seine Heiligen schützt. — Als ein Verkennen der Bedeutung des Heiligenscheins und als eine verwerfliche Nachahmung muss man es bezeichnen, wenn neuere Maler demselben wieder dadurch einen materiellen Character verleihen, dass sie ihn aus dicken Goldperlen und schweren, verzierten Rändern etc. zusammensetzen. *L. C.*

Heiligenschrein. Heiligenschreine oder Reliquienkasten nennt man diejenigen meist reich verzierten und aus kostbarem Metall gearbeiteten Kisten, in denen man seit dem XII. Jahrh. die Ueberreste irgend eines Heiligen, meist des Kirchenpatrons oder Ortsheiligen — mitunter auch wohl zwei oder mehrere Heilige —, in den katholischen Kirchen aufbewahrt. Vordem hatte man sich dazu der einfacheren hölzernen oder steinernen Särge bedient. Einestheils die gesteigerte Verehrung der Heiligen, anderntheils das Bedürfniss einer entsprechenden symbolischen Form verwandelte den Sarg in ein kleines kirchenähnliches Gebäude, dessen Aussenwände, Giebel und schräge Dachflächen man theils mit heiligen Figuren in getriebener Arbeit, theils mit Verzierungen in Email und später mit gemalten Scenen aus dem Leben und der Martergeschichte des Heiligen schmückte. Die Form dieser kleinen Gebäude war gewöhnlich rechteckig, seltener kreuzförmig; Säulenstämme, Bögen, Arabesken unterbrachen die Flächen der Seitenwände und an anderm Schmucke, antiken Gemmen, kostbaren Steinen, Perlen etc. fehlte es auch nicht. So gehörte ihr wesentlicher Bestandtheil in das Gebiet der Goldschmiedekunst. (Vergl. den Art.) Auch war im XII. und XIII. Jahrhundert die architectonische Nachbildung keineswegs eine streng durchgeführte, sondern nur eine der Kirchenform entfernt ähnliche. Erst im XV. Jahrh. werden die Reliquienschreine vollständige kleine Kirchen mit Oberlichtern, der Rose auf der Façade und einem Thürmchen auf dem Dache, wie dies z. B. bei dem Schreine in St.-Germain-des-Prés zu Paris vom J. 1408 der Fall ist. In Deutschland befanden sich und befinden sich zum Theil noch jetzt die meisten solcher Heiligenschreine am Niederrhein, wo eine fabrikmässige Herstellung derselben, vielleicht in Köln, betrieben werden mochte. Schnaase (bildende Künste des Mittelalters) findet eine Bestätigung dieser Vermuthung in der Inschrift: *Eilbertus Coloniensis me fecit*, die auf einem kleinen, anscheinend aus dem XIII. Jahrh. herrührenden Reliquienkasten in der ausgezeichneten alterthümlichen Sammlung des königl. Schlosses zu Hannover vorkommt.

Häufiger noch waren sie im südlichen Frankreich, besonders in der Provinz von Limoges. Nach einer Angabe des Abbé Texier werden dort nicht weniger als 2500 vorhanden gewesen, von denen noch heute 274 erhalten sein sollen. Das übrige Frankreich dagegen war, gleich England, an solchen Schreinen arm. Zu den ausgezeichnetsten Heiligenschreinen gehören folgende:

Im Dome zu Köln der grosse Reliquienschrein der h. drei Könige, in Gestalt einer zweigeschossigen Capelle, vom J. 1170. Der in dem Art. „Goldschmiedekunst“ (V. Band, Seite 262) bereits gegebenen Beschreibung tragen wir noch Folgendes nach: die getriebenen Hautreliefs stellen an der Vorderseite, unterwärts, eine thronende Madonna, rechts die herbeikommenden h. drei Könige nebst dem Kaiser Otto IV. (1198 zu Köln gewählt), links die Taufe Christi und obenüber einen von Engeln umgebenen thronenden Christus dar. An der hintern Seite sieht man unten die Geisselung Christi, der Prophet Jeremias und Christus am Kreuz mit Maria und Johannes; oben ein Salvatorbild und die hh. Felix und Nabor. An den Seitenflächen unterwärts Propheten, und oberwärts Apostel in sitzender Stellung. — Die Darstellungen auf der Vorderseite, desgleichen die der Apostel, sind ziemlich roh; die übrigen dagegen zeigen den Uebergang des spätbyzantinischen Styls ins Germanische in zum Theil vortrefflicher Weise. *)

In St. Severin zu Köln ein Reliquienkasten des h. Severinus, altarförmig. Daran eine runde Emailplatte von etwa 6 Zoll Durchmesser mit der Figur des h. Severin, in der gewöhnlichen romanischen Weise.

Daselbst in der St. Ursulakirche hinter dem Hochaltar ein von vier Säulen getragener hölzener Schrein mit drei mehrfach schadhaften Reliquienkasten, des h. Hippolytus, der h. Ursula und des h. Aetherius; an den beiden letztern höchst brillante byzantinische Emailes. Besonders der des h. Aetherius ist mit vielen Säulen, Medaillons und getriebenem, vergoldetem Silberblech geziert.

Ebendaselbst in St. Maria in der Schnurgasse zwei grosse Heiligenschreine, kapellenartig, mit Emaillen und getriebenen vergoldeten Arabesken bedeckt; Manches lädirt und abgerissen. Zwischen Pfeilern, Bögen etc. emaillirte farbige Figuren mit Goldlinien in vortrefflichem Style; die getriebenen dagegen meist schwerfällig.

Im dortigen Museum zwei kupferne Reliquienkasten mit Emailschmuck; nicht bedeutend.

Im Elfenbeinkabinet zu München ein Reliquienkästchen von Bronze, das von vier sitzenden Figuren (den Evangelisten?), die ein Buch auf dem Schoosse haben und lesen oder schreiben, getragen wird. Die Seiten und die dachförmigen Deckel enthalten Reliefs aus der h. Geschichte. Professor J. M. Schottky (Münchens Kunstschätze etc.) hält dies merkwürdige Kästchen für ein Werk aus dem frühesten christlichen Alterthum, findet aber zugleich eine Verwandtschaft mit den Sculpturen am Portal der Schottenkirche zu Regensburg (XII. Jahrh.); Kugler dagegen hält es nach der Form des Nackten, des Faltenwurfs, der Köpfe und nach den eigenthümlich verschobenen Stellungen für eine Arbeit des elften Jahrhunderts.

In der Stiftskirche zu Carden an der Mosel ein kapellenartiger, hölzerner, vergoldeter Reliquienschrein mit zierlich gothischem Schnitzwerk und Malereien. — Die geschnitzten Figuren unbedeutend: Christus und die Madonna mit dem Kinde in den Hauptgiebeln, Petrus und Castor in den Giebeln der Langseiten; an den Eckpfeilern vier kleine Heilige; der Kopf der Madonna anmuthig; Styl gegen 1500. — Die Malereien an den Langseiten zeigen kleine Apostelfiguren, je drei und drei; der Styl der Gewandung schon eckig, holzschnittartig; die Köpfe jedoch meist noch in gutem kölnischen Styl. Das Dach enthält die gemalten Symbole der Evangelisten.

In der Kirche zu Kaiserswerth: Reliquienkasten des h. Suibertus, dessen Ausschmückung verschiedener Zeit angehört. Form gewöhnlich; vergoldetes Blech, zierlich byzantinisches Email. Bei übrigens gothischem Ornament an den Seiten Arkaden im spätromanischen Styl. Vorn und an den Seiten Reliefflguren mit vorstehenden, etwas schwerfälligen Köpfen; in den Gewandungen manches Feine.

In der Krypta der Pfarrkirche zu Münstereiffel hinter einem besondern Gitter ein grosser Kasten, in welchem der (moderne) Reliquienkasten der hh. Chrysanthus und Daria, der Schutzpatrone der Kirche, aufbewahrt wird. Auf den eisernen Thüren dieses Kastens die Bilder der beiden Heiligen auf Goldgrund; etwa aus der Zeit von 1450; handwerksmässig.

In der Schlosskirche zu Quedlinburg: 1) Ein angeblich von Heinrich I.

---

*) Die Reliquien der h. drei Könige wurden vom Kaiser Rothbart nach der Eroberung Mailands von dort weggenommen und hieher geschenkt.

dorthin geschenkter Reliquienkasten. — Er ist von länglich viereckigem Format, aus Holz, belegt mit Elfenbeinplatten, die geschnitzte Reliefs enthalten, und mit geprägten Darstellungen aus Gold- und Silberblech; dazwischen mit Edelsteinen, besonders mit Rubinen besetzte Filigran-Arbeit. Das Schnitzwerk ist von grossem kunsthistorischem Werthe, gehört aber offenbar zwei verschiedenen Epochen an. Die ältern und zugleich grössten Platten, von denen sich zwei auf dem Deckel und zwei an den schmaleren Seiten befinden, mögen der karolingischen Periode angehören. Die ersteren stellen in roher Behandlung die drei Marien am Grabe des Erlösers und Christus, die Jünger segnend, dar, die letzteren in derselben Weise die Fusswaschung und die Verklärung Christi. Von grösserer Vollendung und Sauberkeit sind die Reliefs auf den schmalen Platten an den Langseiten, von denen Kugler glaubt, dass sie in die erste Hälfte des XI. Jahrh. zu setzen seien. Noch späteren Zeitcharacter tragen die in Silber getriebenen Darstellungen, Brustbilder von Heiligen. Von würdiger Ausbildung ist die Gestalt Christi, von den evangelischen Symbolen umgeben, in der Mitte des Deckels. Nach Kugler hat dieser merkwürdige Schrein seine gegenwärtige Gestalt nicht vor dem XII. Jahrh. erhalten und dürfte von den grösseren daran befindlichen Elfenbeinreliefs anzunehmen sein, dass dieselben als Reste eines frühern ältern Schreins hier wieder verwendet worden sind. —

2) Ein angeblich von Otto I. gestifteter Reliquienkasten. Eine Umschrift jedoch auf der silbernen Bodenplatte widerlegt diese Meinung, indem sie ausdrücklich angiebt: „*Tempore Agnetis Abbatissae et Oderadis praepositae facta est haec capsa*“, wonach die Anfertigung des Schreins gegen den Schluss des XII. Jahrh. stattfand. Die Wände und der Deckel desselben sind ganz aus Elfenbein gearbeitet und reich mit Goldschmuck und kostbaren Steinen, unter denen in der Mitte des obern Rades ein grosser ovaler Karfunkel, versehen. Die erwähnte silberne Bodenplatte ist mit bildlichen Darstellungen: ein thronender Christus, daneben in kleinerem Massstab die knieende Aebtissin Agnes und die Pröpstin Oderade, zu den Seiten zwischen Nischen und Säulen achtzehn Heilige als Brustbilder, geschmückt; ernster byzantinischer Styl, Einzelnes schön und lebendig. Aus der Hauptumschrift ist ersichtlich, dass der Schrein die Reliquien des h. Servatius, der Jungfrau Maria und der Heiligen des Hochaltars enthielt. — In den Nischen der elfenbeinernen Seitenflächen befinden sich die Gestalten der zwölf Apostel, an den Langseiten je vier, an den schmalen Seiten je zwei derselben; treffliche Arbeiten des zwölften Jahrhunderts, in den Bewegungen meist lebendig, in den Gewandmotiven mitunter schön und anmuthig. Ueber diesen Aposteln, in Lünetten, die zwölf Figuren des Thierkreises. Die Haupteinfassungen des Schreins sind von Goldblech mit feinem Filigran, darin an der Vorderseite auch musivische Blumen. Der Deckel ist nur mit Gold, Edelsteinen und Glasflüssen verziert. Die an der Mitte der Vorderseite befindliche antike Gemme von 1¾ Zoll in der Höhe, in Amethyst geschnitten, — ein jugendlicher Kopf von griechischer Gesichtsbildung, mit langem lockigem Haar, Stirnbinde und Epheukranz, einem Bacchus oder einer Ariadne ähnlich — ist höcht wahrscheinlich, wie auch an der weniger feinen Einfassung bemerkbar, erst später zugefügt worden. Der Schnitt der Gemme ist fein und geistvoll, doch hat dieselbe an der Nase und dem Munde wesentlich entstellende Verletzungen erlitten.

Ebendaselbst ein dritter Reliquienschrein aus der Schlussperiode des XII. Jahrhunderts, von grossem künstlerischen Werthe. Derselbe ist von Holz und mit vergoldetem Silberblech, das getriebene Reliefdarstellungen enthält, überzogen. In der Mitte des Deckels das Hauptbild: ein gekreuzigter Heiland, bekleidet mit einem bis zu den Knieen herabhängenden Schurz; zu den Seiten Sonne und Mond als Köpfe in runden Medaillons; dann Maria und Johannes; weiter — vor byzantinischer Architectur — Petrus und Andreas, Spruchbänder haltend. Darüber, ebenfalls mit Spruchbändern, die Halbfiguren des Hiob und Esra. Strenger byzantinischer Styl, aber doch zugleich viel Würde, Gefühl, Leben und Ausdruck in den Gestalten; besonders die der Maria und des Johannes schön. — Von gleichem Werthe sind die Bildwerke der Seitenwände. Die Verklärung Christi, die symbolischen Figuren der Evangelisten und die zwölf Apostel, welche letztere auf langen Bänken sitzen. Im Uebrigen geschmackvolle Filigranarbeit mit getriebenem Blattwerk. Leider sind die Reliefs des Schreines vielfach eingedrückt und somit verdorben.

Dort gleichfalls drei grosse aus Holz gearbeitete Reliquienschreine aus dem spätern Mittelalter in der Form von gothischen Capellen; der ältere, dessen Figuren von etwas kurzen Verhältnissen sind, gehört dem XIV. Jahrh., der zweite, an dem bereits Rundbögen mit spätgothischem Ornament, auf gewundenen Säulchen ruhend, vorkommen, so wie der dritte, der, ohne Bögen und Säulchen, nur mit Pfeilern an den Decken versehen ist, dem XV. Jahrhundert an. Die Heiligenfiguren

des zweiten sind von guter, dagegen die des dritten von ziemlich roher Arbeit. An dem letztern sind die Gesichter mit naturähnlichen Farben bemalt, bei den andern ist Alles durchweg vergoldet.

In der Klosterkirche zu Sayn, bei Koblenz, ein Reliquienschrein mit dem Arm des h. Simon, welcher letztere dorthin im Jahre 1204 geschenkt wurde. Der Arm selbst wird in einem länglich viereckigen Kasten von moderner Arbeit aufbewahrt. Um diesen befindet sich ein hölzerner aus den ersten Decennien des XIII. Jahrhunderts, der mit vergoldetem Kupfer bekleidet ist und auf mit Leisten umrahmten Platten hübsche gravirte und getriebene Ornamente enthält; Füllungen von zierlichem Filigran und durchsichtigen Krystallplatten. Auf den Giebeln Brustbilder von Engeln und auf den Giebelspitzen dicke, runde, geschmackvoll componirte Blumen; an den Leisten eine Menge bunter Steine.

In der Schatzkammer des Doms zu Trier ein Reliquienschrein von vergoldetem Silber, 11⅜ Zoll lang, 7⅜ Zoll breit und 9⅜ Zoll hoch, mit ungemein schön gearbeiteten und geschmackvollen Mustern, Bandverschlingungen im Style des XI. Jahrhunderts. — In der dortigen Stadtbibliothek ein Reliquienkasten aus Kupferplatten mit niellirten Figuren auf Gold; XII. Jahrhundert. Die Köpfe *en relief;* Emaillegrund.

Reliquienschrein in der Sakristei des Münsters zu Emmerich. S. dessen Beschreibung im Art. „Goldschmiedekunst", V. Band, Seite 260.)

In der Strahöfer-Stiftskirche zu Prag der Heiligenschrein des h. Norbert, von idianischem Holze kunstreich gefertigt und mit silbernen Ornamenten versehen.

Im Besitze des Fürsten Salm-Salm zu Anholt ein aus dem XII. Jahrh. herrührender Reliquienschrein von 1½ Fuss Höhe und gleicher Breite, in Form einer Capelle; aus vergoldetem Kupfer. Reicher, romanischer Styl; die Grundform ein Quadrat, an welches sich auf den vier Seiten rechtwinkliche Absiden anschliessen. Das Ganze ist mit einer runden Kuppel bedeckt, reich verziert mit Email, Apostel- und andern in Elfenbein geschnitzten heiligen Figuren. (Die auf Vermuthungen begründete Nachricht, dass dies interessante Kunstwerk vor einigen Jahren ins Ausland gewandert sei, ist unseres Wissens nicht bestätigt worden.)

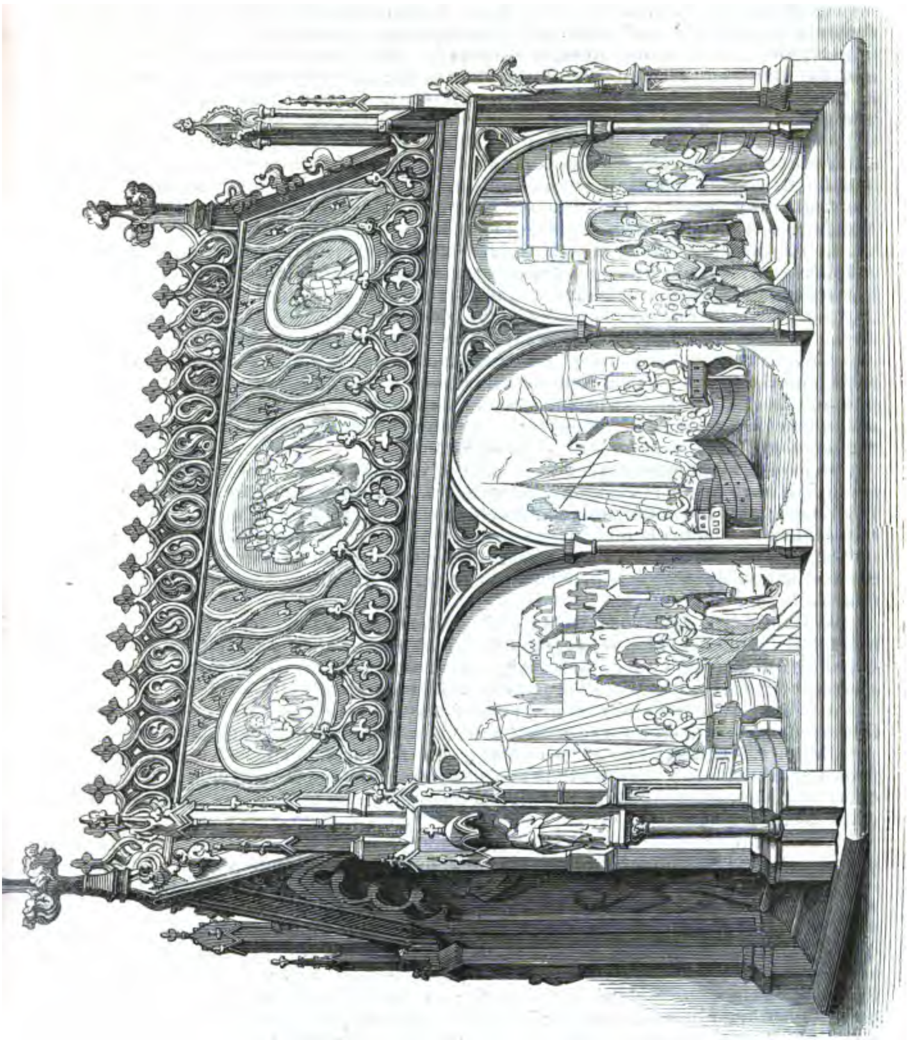
In der Stiftskirche der h. Gertrudis zu Nivelles die Reliquienkiste der h. Gertrud; eine Kreuzform-Kirche mit Abseiten und Strebepfeilern. Der daran befindliche Christus im Typus des frühern Mittelalters. Auf dem Dache Scenen aus dem Leben der h. Gertrud; scheint dem XII. Jahrhundert anzugehören.

Im Johannes-Hospital zu Brügge der Schrein der h. Ursula, in zierlich reicher gothischer Weise, etwa vier Fuss lang, mit vielen äusserst sorgfältig gemalten Oelbildchen von der Hand des Hans Memling. Auf jeder der beiden Dachflächen drei Medaillons, zwei kleinere um ein grösseres; in den kleineren musicirende Engel, in den grösseren (mittleren) auf einer Seite die Krönung der h. Maria, auf der andern die Verklärung der h. Ursula. Auf jeder Langseite innerhalb dreier gothischer Bogen Scenen aus der Legende dieser Heiligen. Auf der vorderen Giebelseite die h. Jungfrau nebst zwei knieenden Spitalschwestern, auf der hintern die h. Ursula mit den Zeichen ihres Märtyrerthums. (Siehe die weitere Schilderung des Bilderinhaltes im Art. „Heiligenbilder.")

Im Münster zu Aachen der Schrein, welcher die Gebeine Karls des Grossen verwahrt und der sogenannte Schrein der h. Jungfrau. An dem erstern auf verzierten Säulen ruhende Kleeblattbögen.

In der Pfarrkirche zu Siegburg mehrere bedeutende Heiligenschreine, meist aus der romanischen Epoche. Darunter einer in Form eines Altärchens, oben mit einem Porphyrstein und mit Bildertäfelchen geschmückt; in streng byzantinischem Styl. Auf den Täfelchen befinden sich — auf emaillirtem Grunde — von Gold mit schwarzen Niellolinien folgende Darstellungen: links, Gottvater mit zwei Engeln; darunter die Taube, unter dieser der gekreuzigte Heiland mit Maria und Johannes, zu den Seiten Sonne und Mond; noch weiter unten der im Grabe stehende Adam, auf dessen Haupt das Blut Christi niederträuft; — rechts, die Himmelfahrt Christi, Maria und Engel am Grabe; schlafende Wächter; Christus mit Magdalena im Garten. Dazwischen, oben und unten, die Apostel. An den Seiten des Altärchens die Figuren der Propheten etc. Eine gothische Inschrift auf Pergament an der untern Seite bezeichnet das Reliquiarium als dasjenige des h. Mauritius. — Ein anderes derartiges Altärchen, grösser als das vorgenannte, enthält auf der obern Fläche eine Serpentinplatte und wird durch eine gleichfalls unten angebrachte Pergamentinschrift als „*Altare portatile Sci Gregorii pape rome doctoris*" etc. bezeichnet. Daran zahlreiche Goldniellen mit Emaillegrund. Oben rings umher zweiunddreissig Heilige;

ferner noch vier Scenen aus der h. Geschichte von lebendiger Composition. Auf den Seitenfeldern Propheten und Patriarchen. Sauberer byzantinischer Styl; geistvoll und formlebendig. — Noch ein solches Altärchen, dessen Oberfläche aus einer Kupfertafel besteht, auf der sich sechs durch Bogenbänder getrennte Darstellungen befinden; die Bänder enthalten Inschriften. Auch jede der Seitenflächen besteht aus einem Stück. Das Figürliche roh und ohne viel Formensinn. — Daselbst ferner ein



Reliquienschrein der h. Ursula, im Johannes-Hospital zu Brügge.

kleiner einfacher Reliquienkasten in Capellenform, aus sechs vergoldeten, mit Linearzeichnungen und zum Theil mit Reliefköpfen versehenen Tafeln bestehend; streng, stellenweise roh byzantinisch. — Noch ein anderer Schrein in derselben Form — nur wenig grösser — dessen Bekleidung verschiedenartig zusammengeflickt ist. Daran unter Anderm eine Reihe roh getriebener Figuren frühgermanischen Styls. — Noch ein grösserer von dieser Art mit Darstellungen in byzantinischem Styl; an dessen Seiten romanische Arkaden mit vergoldeten Säulchen und Bögen; in den Zwickeln der letztern roh gearbeitete, hervortretende Büsten. Die Malereien im Fond der Arkaden sind aus neuerer Zeit. Dasselbe ist bei dem dort befindlichen

grossen, ungemein reich ausgestatteten und in romanischem Style elegant verzierten Schrein des h. Anno der Fall; die Säulen desselben gekuppelt; die Kapitäle schön ornamentirt; die Bögen rosettenartig gebrochen; in den Zwickeln Halbfiguren von getriebener Arbeit; romanisch, ziemlich roh. — Dem letztern ähnlich noch zwei andere Heiligenschreine. — Endlich ein grosser gothischer Kasten mit vergoldetem Blech belegt; gepresste Ornamente; die einfachen, spitzbogigen Nischen ohne Figuren.

In dem Dome zu Osnabrück fünf Reliquienkasten, darunter zwei aus der romanischen Zeit. Gewöhnliche rechteckige Form, hohes Dach, zahlreiche Figuren in getriebener Arbeit aus starkem Goldblech. An einem von beiden zwölf Apostel und die Heiligen Crispinus und Crispinianus (?); an dem andern elf Apostel, der h. Crispinus (mit Ueberschrift, Buch und Krone), Christus und Maria als Himmelskönigin, beide thronend; ausserdem noch eine kleine Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes zu den Seiten. Die Köpfe von edler und guter Bildung und sprechendem Ausdruck, die Gewandung antik römisch, fliessend, zierlich und reich behandelt. Sämmtliche Gesimse und architectonische Glieder mit blühenden, eleganten Arabesken überfüllt; dazwischen zahlreiche Edelsteine, Gemmen und Cameen. Ausgebreitete Inschriften in zierlich behandelten Majuskeln. Eine derselben, — sagt W. Lübke in seinem Berichte über: die Kunstwerke Osnabrücks (Deutsch. Kunstbl. 1853, Nr. 10) — ist insofern einigermassen wichtig, als sie den Stifter dieser reichen Kunstwerke in zwei lateinischen Hexametern namhaft macht:

„Laureet hoc ob opus Hermannum gratia Christi,
Ut fieret sumptus capse qui contulit isti.“

Sodann der fünf Fuss lange Reliquienkasten der h. Regina in Form einer dreischiffigen Kirche; aus dem XIII. Jahrhundert. Die Wände mit schlanken Säulchen und Spitzbogen geziert, zwischen denen sich ehmals Figürchen befanden, die wahrscheinlich wegen des Werthes ihres Goldblechs abgerissen wurden. Die leeren Stellen sind jetzt mit bunten Steinen ausgefüllt.

Ferner ein Reliquienschrein aus dem XIV. Jahrhundert im edelsten gothischen Style; kirchenförmig; Abtheilungen durch Strebepfeiler; Grösse: 2 Fuss lang und 1½ Fuss hoch. Jedes der fünf Seitenfelder hat ein gothisches Fenster mit vergoldetem Stabwerk und Drei- und Vierpässen; in den Ecken Edelsteine. Nur das mittlere und die beiden äussersten Felder enthalten Statuen von edelstem Style. Die Dachflächen haben ebenfalls Fenster mit zierlichem Masswerk, jedoch im Rundbogen überwölbt.

Letzterm nah verwandt ist der dortige Cordula-Kasten, im Style des XV. Jahrhunderts. Jede Langseite hat drei Figürchen, die zwar nicht ganz so vortrefflich sind wie die des vorhergehenden Schreins, „aber doch noch würdig gefühlt und tüchtig ausgeführt“ sind. Die Architectur zeigt reiche und brillante Formen.

Im Dome zu Hildesheim der prachtvolle Schrein des h. Godehard mit den Bildern der Apostel und anderer Heiligen; aus dem Anfange des XII. Jahrhunderts.

In der Elisabethkirche zu Marburg der äusserst kostbare vergoldete Sarkophag der h. Esibeth, eins der merkwürdigsten Kunstwerke aus dem XIII. Jahrhundert. Die Geschichte und Beschreibung desselben giebt der Art. „Elisabeth“ im III. Band, Seite 425.

Von den in der St. Antoniuskirche zu Padua befindlichen 105 Reliquienbehältnissen ist dasjenige, in welchem die unversehrte Zunge dieses Heiligen aufbewahrt wird, das ausgezeichnetste. Obgleich diese Zunge bereits im Jahre 1263 durch den h. Bonaventura nach Pudua gebracht wurde, so liess doch erst Antonio degli Ovetari — im XV. Jahrhundert — dies Gehäuse durch den Meister Pietro di Padova anfertigen, welcher es jedoch nicht vollendete, sondern darüber (1440) starb und in seinem letzten Willen den Meister Bartolomeo da Bologna als Denjenigen empfahl, welchem es nach ihm übertragen werden möchte. Dieser soll auch den ganzen untern Theil des Reliquiariums, das in italienisch-gothischem Styl gehalten, ausgeführt haben. Es ist, wie die Antoniuskirche selbst, mit Kuppeln und knopfartigen Thurmendungen versehen. (Vergl. das höchst sorgfältig und mit grosser Sachkenntniss behandelte Werk: „*Il santuario delle reliquie, ossia il Tesoro della Basilica di S. Antonio di Padova, illustrato del Padre Bernardo Gonzati m. c. con sei tavole. Padova* 1851.“)

Kostbare derartige Schreine sind ferner der silberne Kasten mit der Reliquie von Bolsena im Dome zu Orvieto; der Schrein des h. Sebald, ein Eichensarg mit Bekleidung von getriebenem Gold- und Silberblech, aufgehoben in dem sogenannten Sebaldusgrab des Peter Vischer in der Sebalduskirche zu Nürnberg. Der schöne Schrein des h. Eleutherius in der Kathedrale zu Tournay (aufgestellt im J. 1247);

der Schrein des h. Taurinus in der Kathedrale von Evreux vom Jahre 1255; andere befinden sich noch in der Kathedrale und dem Museum zu Rouen, in Jouarre, in Mozac bei Riom in der Auvergne, im Limousin u. a. a. O. (Vergl. Kugler's kleine Schriften, II. Th.; Schnaase's Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, III. Bd. S. 800 u. f.; dessen Niederländische Briefe; die Jahrgänge 1853 (Nr. 18—23) und 1855 (Nr. 19) des Organs für christliche Kunst; *Cahier, Mélanges d'Archéologie;* W. Lübke's Bericht im Deutsch. Kunstbl. 1853; Förster's Gesch. d. d. Kunst.) *C.*

Heiligenstadt, an der Leine und der Geislede, wurde angeblich von König Dagobert über der Gruft des Bischofs Aureus von Mainz, den die Thüringer erschlugen, erbaut. Die dortige Marienkirche, vom J. 1235, ist ein grossartiger Bau, in ernstem gothischen Style ausgeführt, mit drei gleich hohen Schiffen, die durch starke, mit vielen Halbsäulen ausgestatte Pfeiler auf gemeinschaftlichem Fusse und unter einem gemeinschaftlichen kapitälartigen Simse geschieden werden. Die Wölbung zwischen je vier Pfeilern, aus Ribben bestehend, bildet ein längliches Viereck. Der Chorschluss ist aus dem Achteck construirt. Aussen lehnen sich an die Seitenschiffe Strebepfeiler an, welche fast bis unter das Dach hinaufreichen. Besonders ausgezeichnet sind die beiden westlichen Thürme, die achteckige Obergeschosse haben, an denen man Ecksäulchen, Simse zwischen den Geschossen, spitzbogige mit Füllungen versehene Fenster, verzierte und mit Blumen gekrönte Giebelchen, und zwischen diesen Thiergestalten als Wasserausgiesser bemerkt. Höchst eigenthümlich und ächt gothisch erscheint an diesen Thürmen die an den acht Eckstreifen des steinernen pyramidalen Daches hinaufgeführten blätterförmigen Ornamente, welche auch aussen auf den Giebelchen vorkommen. Von reinstem Style zeugen gleichfalls die Fensterfüllungen von zusammengesetztem Sprengwerk, die Giebelkrönungen etc. Das Portal, dessen Giebeldach mehr als andere solcher Dächer aus frühgothischer Zeit zum rechten Winkel neigt, ist reich ausgeschmückt. Zwar ist an den Abschmiegungen des Einganges — der vor der Umfassungsmauer etwas ausladet — nur Stabwerk herumgeführt, dieses aber besteht aus vielen, auf jeder Seite in vier Gruppen mit Hohlkehlen angeordneten Spitzstäben, von denen zwei nahe an der Höhe der Thürme abbrechen und Menschen- oder Thierköpfe tragen, alsdann sich aber in bis zur Spitze fortlaufenden Blättterguirlanden verwandeln. Die Thüre, mit vielfach gegliedertem horizontalem Simse, besteht aus zwei Theilen. Das Kapitäl der Säule, welche die Trennung der Thüre bewirkt, wird aus zwei sich gegenüberstehenden Reihern gebildet. Darüber erhebt sich ein steinernes Krucifix. Muthmasslich befanden sich neben demselben ehmals kleine Figuren oder Köpfe, wie nach zwei noch vorhandenen starken Spitzstäben zu schliessen ist. In dem den Eingang überdeckenden Spitzgiebel sieht man einen mit Laubwerk umgebenen Menschenkopf gebildet; über diesem ein gleichschenkeliges Kreuz und darüber — soviel sich aus den verwitterten Resten noch erkennen lässt — eine Taube. — Ueberaus merkwürdig ist sodann die dicht neben der Marienkirche stehende Annakapelle, kurz nach dem J. 1230 erbaut. Sie hat die Form eines Baptisteriums, ist achteckig, und an jeder Ecke streben — auf einem hohen, den ganzen Bau umgebenden Fusssimse stehend — drei schlanke Wandsäulen bis zu den Dachsimsen des untern Geschosses empor. In jedem Felde des Achteckes befinden sich unterhalb, zunächst dem Fusssimse, zwei spitzbogige, durch ein Mittelsäulchen getrennte, Mauerblenden und darüber ein schmales spitzbogiges Fenster mit reich gegliederter Schmiege und Ueberwölbung. Von den acht Seiten des untern Geschosses schliesst jede mit einem entsprechenden gothischen Spitzgiebel, hinter welchem der Bau sich zur achtseitigen Pyramide gestaltet, deren Eckstreifen mit ähnlichem Blätterwerk besetzt sind, wie der Thurm der Marienkirche. Ein nochmaliger Sims schneidet alsdann die Verjüngung der Pyramide ab und über demselben erhebt sich eine achteckige Laterne mit Spitzgiebeln; in jeder Wandfläche ein schmales Spitzbogenfensterchen mit reich gegliederter Schmiege. Darauf folgt die achteckige Schlussspitze mit gothischer Blume. Das Innere der Kapelle ist schlicht; geribbtes Kreuzgewölbe. — Die Aegidienkirche — aus den Jahren 1223—1230 — ist nur wegen ihres Giebels bemerkenswerth, welcher auf jeder Seite von einem an der Ecke angebrachten, schiefgestellten Pfeiler mit Blumenbekrönung gestützt wird und in dessen Mitte sich ein hohes, mit gothischen Füllungen verziertes Fenster erhebt; über diesem Fenster in einer Nische — unter einem gothisch ornamentirten Giebelchen — ein Marienbild; neben dieser Nische zu beiden Seiten ein kleeblattförmiges, mit einem gegliederten Kreise umgebenes Fenster; aussen am Giebeldach gothisches Blätterwerk und am Firsten ein aus solchem Blätterwerk zusammengesetztes Kreuz. (Vergl. Puttrich's systematische Darstellung der Entw. der Baukunst in den obersächsischen Ländern, vom X. bis XV. Jahrh. S. 54—65. Abb. Tf. VI. und X.)

Heiliger Geist; diese dritte Person in der Trinität kommt in der heil. Schrift nur symbolisch zur sichtbaren Erscheinung und zwar zunächst bei der Taufe Christi im Jordan und dann — in der Apostelgeschichte — am Tage der Pfingsten; das eine Mal in Gestalt einer Taube, das andere Mal in Gestalt feuriger Zünglein oder Flämmchen. Da diese letztere Erscheinung indess weniger den h. Geist selbst, als vielmehr eine bestimmte von ihm ausgegangene geistige Kraft, eine gewisse über die versammelten Apostel ergangene Ausgiessung derselben bedeutet, so bediente sich die christliche Kunst zur Versinnbildlichung seiner Gegenwart stets und ausschliesslich des Symbols der Taube. Nur in solchen Fällen, wo man sich die Aufgabe stellte, das Dogma von der Dreipersönlichkeit und der gleichzeitigen Dreieinigkeit Gottes anschaulich zu machen, kommt einige Mal der heil. Geist in menschlicher Gestalt in Gesellschaft Gottes des Vaters und des Heilandes vor. Ein fester Typus hat sich jedoch für eine solche Auffassung nicht ausgebildet, dazu fehlte es zu sehr an jedem Anhaltspunkte, und die wenigen verwegenen Versuche, diesen abstracten Begriff zu personificiren, sind nicht nur durchaus unbedeutend, sondern in ihrem Resultat fast lächerlich ausgefallen. Wie gewagt und unzulässig auch Vielen die bildliche Darstellung Gottes des Vaters bereits erscheinen mag, so hat doch unsere Phantasie für diese gewisse Vorstellungen zur Hand, die auf das Verhältniss Gottes zur Schöpfung hinzudeuten vermögen, indem sie Ihn bald als König aller Könige, bald als Aeltesten aller Zeiten, bald als Weltenschöpfer, bald als allliebenden Vater etc. bezeichnen; solche Vorstellungen aber lassen sich mit der Wesenheit des h. Geistes, der nach der h. Schrift des neuen Testaments diejenige Kraft Gottes ist, durch welche er auf die Seele der Menschen wirkt und deren Denken, Fühlen und Wollen zu sich zieht, nicht in Verbindung bringen. — Der bildliche Gebrauch der Taube als Symbol des h. Geistes lässt sich mit Sicherheit bis gegen Ende des III. Jahrhunderts nachweisen. Paulinus, Bischof von Nola (um 400), erwähnt eines Kirchengemäldes, auf welchem Christus als Lamm, der h. Geist als Taube und Gottvater als Stimme vom Himmel angedeutet gewesen sei. (*Paulin. Ep. XII. ad Sever. „Pleno coruscat trinitas mysterio: stat Christus agno: vox Patris coelo tonat et per columbam Spiritus sanctus fluit.“*) Später kommt dies Symbol immer häufiger vor, so über den Taufsteinen der Taufkapellen, an den Baldachinen über den Altären, wovon der Altartisch selbst den Namen Peristerium (περιστερά, Taube) erhielt, am Kanzeldach etc. — Die persönliche Darstellung des h. Geistes findet sich im Mittelalter meist nur in Miniaturen bei Trinitätsbildern. Je nachdem man die Gleichheit oder die Verschiedenheit der Personen hervorheben wollte, ist die Auffassung sehr verschieden. In einer Miniatur des Hortus deliciarum der Herard von Landsberg (1159—1175 geschrieben) sitzen die drei göttlichen Personen als drei männliche Gestalten ganz gleichen Alters und ganz gleicher Kleidung auf einer Bank. In andern Miniaturen erscheinen sie von einem gemeinschaftlichen bald weissen, bald grauen Mantel umgeben, bald in reicher priesterlicher Tracht. Manchmal auch sind die drei Personen zwar gleich, aber doch durch verschiedene Attribute näher characterisirt: Gottvater durch die Weltkugel, Christus durch das Kreuz und der Geist durch ein Buch. Aeusserst selten kommt eine persönliche Verbildlichung des Geistes auf eigentlichen Gemälden vor, wie z. B. in dem merkwürdigen Bilde der Himmelfahrt Mariä von Hugo van der Goes (gest. nach 1479) im Museum zu Brüssel, in welchem Maria von Christus und dem ihm ganz gleichen h. Geiste zu Gottvater emporgetragen wird.*) Gemeinlich aber wird auch bei den Trinitäts-Darstellungen der Geist nur durch die Taube vertreten. So in dem berühmten, mit Miniaturen von Memling geschmückten Brevier der Marcusbibliothek, in welchem Gott Vater und Christus auf einer Bank sitzen und beide gemeinschaftlich das Scepter halten, auf dem die Taube des Geistes ruht. Eine ähnliche Auffassung enthält ein französisches Manuscript. Dort aber halten Gott Vater und Christus, beide mit der päpstlichen Tiara bekleidet, gemeinschaftlich ein Buch, und zwischen beiden schwebt die Taube, welche mit ihren ausgebreiteten Flügeln beider Lippen berührt. (Vergl. den Art. „Trinitäts-Darstellungen.“) Auch kommt die Taube des Geistes meist bei der Darstellung des englischen Grusses — über dem Haupte der Maria — und des Pfingstwunders vor; im letztern Falle ist sie den feurigen Zünglein, obenüberschwebend, beigegeben. — Endlich mag hier noch die Bemerkung Platz finden, dass man bei der mittelalterlichen Pfingstfeier in den Kirchen nicht selten eine hölzerne oder silberne Taube an einem Bindfaden von der Kirchendecke herabkommen, auch wohl eine lebendige Taube niederfliegen liess, um die Sendung des h. Geistes zu veranschaulichen (S. den Art. „Taube.“) *C.*

---

*) Dies Bild wird dort irrig dem G. van der Meeren zugeschrieben.

Heilige Schrift oder Bibel; letztere Benennung seit dem Kirchenvater Chrysostomus (IV. Jahrhundert) gebräuchlich. Die verschiedenen Uebersetzungen und Ausgaben derselben nachzuweisen, ist nicht unsere Aufgabe. Wir haben diese nur insoweit zu berücksichtigen, als sie durch künstlerische Ausschmückung entweder kunsthistorich oder ihrem wirklichen Kunstwerthe nach bedeutend oder beachtenswerth erscheinen. Wir bemerken hier nur im Allgemeinen, dass unsere heutige Capiteleintheilung, sowohl die des alten als des neuen Testaments, erst im XIII. Jahrhundert durch den Cardinal Hugo bewirkt wurde. Die Eintheilung in rhythmische Glieder, Verse, ist theilweise, nämlich bei den poetischen Büchern des alten Testaments, älter, kommt aber erst im XVI. Jahrh. für die ganze heil. Schrift in Aufnahme. Auch unsere heutigen Ueber- und Unterschriften der neutestamentlichen Bücher sind eine neuere Anordnung, die sich erst allmälig feststellte. — Die ältesten Handschriften reichen höchstens bis in das IV. Jahrh. und sind mit sogenannter Uncialschrift und meist ohne Wortabtheilung geschrieben. — Früher als das neue Testament erschien das alte gedruckt; im Jahre 1477 zuerst — wahrscheinlich zu Bologna — der Psalter mit dem Commentare des jüdischen Gelehrten Kimchi († 1240) und 1488 zu Soncino zuerst das ganze alte Testament in kl. Folio; hierauf, im J. 1494, die Ausgabe von Brescia, deren sich Luther bei seiner Uebersetzung bediente; das neue Testament zuerst im J. 1514 in der complutensischen Polyglotte, dann 1516 zu Basel, besorgt durch Erasmus. — Ganze und theilweise Uebersetzungen beider Testamente in das Griechische, Lateinische, Chaldäische, Syrische, Arabische, Persische etc. kommen schon in dem II. Jahrhundert vor. — Die katholische Vulgata basirt auf der in den Jahren 385—405 von Hieronymus verfertigten lateinischen Uebersetzung. — Von der Luther'schen Uebersetzung erschien zuerst 1522 das neue Testament, dann 1523 die fünf Bücher Mosis und 1534 die ganze heil. Schrift mit den Apokryphen.

Das älteste, uns bekannte, mit Miniaturen geschmückte biblische Manuscript ist eine griechische Genesis, Fragment, in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien; es ist beinahe von Quadratform, und in grossen goldenen und silbernen Buchstaben auf sechsundzwanzig purpurrothen Pergamentblättern geschrieben, begleitet von achtundachtzig Miniaturen. Abbildungen von 16 derselben, sowie eine Schriftcopie enthält das d'Agincourt'sche Werk auf T. XIX. — Da über die kunsthistorische Bedeutung solcher Denkmale, deren wirklicher Kunstwerth oft nur ein äusserst geringer ist, während sie über die Entwickelung der geistigen Auffassung und des Kunstbedürfnisses der verschiedenen Zeiten die wichtigsten Aufschlüsse liefern, die Artikel „Manuscripte" und „Miniaturen" handeln, wo zugleich andere kirchliche und profane Werke dieser Gattung die Uebersicht vervollständigen, so beschränken wir uns hier auf möglichst gedrängte Nachweisungen, zu denen wir zunächst die höchst genauen Berichte Waagen's über die Bibliotheken zu Paris und London benutzen.

In der Bibliothek des britischen Museums ein Evangelienbuch in Folio mit angelsächsischer Interlinealversion, aus dem VII. Jahrhundert; einer Schlussinschrift zufolge geschrieben und ausgeschmückt von Endfrith, Oethelwald, Bidfrith und Aldred für Gott und den h. Cuthbert (Bischof um die Mitte des VII. Jahrhunderts). Durchgängig in schönen Uncialen auf sorgfältig geglättetem starken Pergament geschrieben, ausgeschmückt mit reichem, riemenartigen Ornament und mehreren schönen Initialen. Als eigentlicher Bilderschmuck nur die vier Evangelisten. Obgleich diesen nach mehrfachen Merkmalen byzantinische Vorbilder zum Grunde liegen (vergl. Waagen, Kunstw. etc. in England. I. 134), so tragen sie doch ein entschieden angelsächsisches barbarisches Gepräge, das aber eine gewisse Art von technischer Geschicklichkeit nicht ausschliesst. Die Farben haben sich in solcher Frische erhalten, als ob sie erst vor Kurzem gemalt wären.

Ein ähnliches, doch minder reiches Evangeliarium der angelsächsischen Kunst des VIII. Jahrh. in der Pariser Bibliothek. Einer alten Inschrift zufolge hat der h. Willibrod, der Apostel der Friesen, der bereits 730 starb, dasselbe nach Frankreich gebracht; es muss demnach aus den ersten Jahrzehnten des VIII. Jahrhunderts herrühren.

In der Bibliothek des Trinitycollege zu London ein Evangeliarium in Folio, auf Pergament, aus dem XI. Jahrhundert; wichtiges Denkmal; die Behandlung der Guaschfarben, der Purpur und die gebrochenen Farben deuten auf antike Ueberlieferung. Ein thronender Christus mit weissen Haaren und einer Krone auf dem Haupt; die vier Evangelisten klein; der Rand aller Bilder reich mit goldenem Leistenwerk und farbigem Geschnörkel im Geschmack der romanischen Architectur verziert.

Ebendort ein in zwei Columnen geschriebener Folioband der Apocalypse mit französischer Uebersetzung und weitläufigem Commentar. Auf dem Bande das französische Wappen. Fast jede Seite mit einem oder mehreren Bildern versehen; auf den letzten vier Blättern allein zweiundzwanzig. Aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Erfindung höchst originell, phantastisch und geistreich-dramatisch. In den Gewändern und der Architectur bereits gothische Anfänge bemerkbar.

Daselbst noch zwei Handschriften der Apokalypse aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, doch weniger bedeutend. In einer derselben Kaiser Domitian als Richter mit übergeschlagenem rechten Beine.

In der k. Bibliothek zu Paris ein höchst merkwürdiges Psalterium mit vielen Commentaren, in einem starken, auf Pergament geschriebenen Quartbande; ein Hauptdenkmal aus dem X. Jahrhundert. Die 14 Bilder desselben, mit Ausnahme zweier von späterer Erfindung, haben in den Motiven, den Formen, dem Costüm und Faltenwurf ein durchaus antikes Ansehen; byzantinisches Element macht sich nur in der Tracht der Könige, in der Form ihrer Kronen, im Gebrauch des Goldes, der Heiligenscheine etc. bemerkbar. (Vergl. den Art. „Heiligenbilder", S. 163 dieses Bandes).

Daselbst ein Evangeliarium in gr. Quart. Als Titelblatt der sitzend schreibende Matthäus, in einem Rund. Oben zu den Seiten in zwei kleineren Runden zwei Cherubine, unten ebenso Abraham und Isaak: zwischen den Cherubinen eine segnende Gestalt. Die Runden sämmtlich mit Quadraten in Gold und blauen, arabeskenartigen Verzierungen umschlossen. Ausserdem zahlreiche Vignetten. Der gekreuzigte Heiland in Mosaiktypus, mit vier Nägeln befestigt, von einem Fussbrett gestützt, der Körper etwas nach der Rechten ausgebogen. Maria in goldner Tunica und blauem Mantel.

In der Bibliothek des Louvre das Evangelistarium (d. h. die Stellen der Evangelien, welche den Sonn- und Festtagspredigten zum Text dienen), welches ein gewisser Gottschalk auf Befehl Carl's des Grossen und seiner Gemahlin Hildegarde geschrieben. Ein mässiger Folioband von fast quadratischer Form; Capitalschrift in Gold und Purpur, zweicolumnig; als Bilder: Christus, die Evangelisten, der Brunnen des Lebens etc.; s. den Art. „Heiligenbilder." Aus einem Schlussgedicht des Schreibers geht u. A. hervor, dass er sieben Jahre an diesem Werk arbeitete. Carl hatte dasselbe der Abtei des h. Saturninus zu Toulouse geschenkt. Dort verblieb es, in silberner Kapsel aufbewahrt, bis zur ersten französischen Revolution. Die Kapsel wurde 1793 gestohlen, das bei Seite geworfene Buch aber in Folge eines Schreibens des Barons von Puymaurin gerettet und der Stadtbibliothek von Toulouse beigegeben. Hier blieb es bis 1811, wo man es, bei Gelegenheit der Geburt des Königs von Rom, Napoleon I., kostbar in Sammet gebunden, verehrte.

In der Pariser Bibliothek ein aus der Abtei zu Soissons stammendes Evangeliarium, in Folio, mässig gross, in schöner goldener Capitalschrift, in zwei Columnen geschrieben; reicher und prächtiger noch als das vorgenannte Evangelistarium, übrigens demselben ähnlich. Darin die frühsten Spuren neckischer Thiervorstellungen, z. B. in den obern Ecken neben der Darstellung des Baumes des Lebens vier kämpfende Hähne, ein Adler mit einem Hasen. Ueber die einzelnen Bilder spricht der Art. „Miniature." Waagen hält dafür, dass auch dieses Prachtwerk auf Veranlassung Carl's des Grossen entstanden sei. — Ein ähnliches, doch künstlerisch vollkommeneres Denkmal dieser Art enthält die Bibliothek zu Trier.

Ferner in der Pariser Bibliothek das Evangeliarium des Kaisers Lothar (840—855); Quartformat; schöne Minuskeln; in zwei Columnen. Auf der Rückseite des ersten Blattes der thronende Kaiser mit Purpurmantel. Vor jedem Evangelium ein Bild des betreffenden Evangelisten.

Ebendort eine reich ausgestattete Vulgata (lateinische Uebersetzung des h. Hieronymus), welche nach einer Inschrift Carl dem Kahlen (875—877) von dem Vorstande der Kirche des heil. Martin zu Tours (einem Grafen Vivianus und elf andern Geistlichen) verehrt wurde, als Carl im Jahre 850 diese Kirche besuchte. Die sieben Bilderseiten sind ungleich in der Vollendung; vier derselben erscheinen von bedeutend ungeschickterer Hand herzurühren als die übrigen. Am Anfang und Ende ein mit Gold auf Purpur geschriebenes lateinisches Gedicht; zu dem letztern eine Darstellung Carl's des Kahlen, wie derselbe aus den Händen zweier Geistlichen, von denen der vorderste wahrscheinlich den Grafen Vivianus vorstellt, diese Bibel empfängt.

Ebenfalls aus der Zeit Carl's des Kahlen und auf dessen Veranlassung gefertigt, ist ein dortiges Psalterium in Quart, von kleiner goldener Capitalschrift mit prächtigen Initialen und ziemlich antik gehaltenen, in den Bewegungen und Ver-

hältnissen der Figuren gut gezeichneten Bildern. Nach der am Schlusse befindlichen Inschrift: *Hic calamus facto Liuthardi fine quievit* hat zwar Liuthart diesen Codex geschrieben, doch bleibt es zweifelhaft, ob er auch der Maler der Bilder ist. Die Schauseite des alten mit Silber beschlagenen Einbandes enthält an den Rändern drei Reihen ungeschliffener Edelsteine und in der Mitte zierliche, in Elfenbein geschnitzte Reliefs.

Aus der zweiten Hälfte des IX. Jahrh. daselbst ein Evangeliarium; ist zwar ebenfalls mit vielem Aufwande gemacht, aber in den Bildern sehr roh; die Hände scheusslich, die Umrisse schwarz und plump, Licht und Schatten unbestimmt, der Fleischton hell-ziegelroth. Mehrere andere dort befindliche Evangeliarien aus dem IX. und X. Jahrh. sind ebenfalls meist roh und nur dem Material nach prächtig. Künstlerisch feiner ausgestattet dagegen ist ein italienisches Evangeliarium in klein Folio. Die Evangelisten halten hier noch Rollen statt der Bücher; deren Köpfe zeigen italienisches Gepräge; Johannes schwarzbärtig. Die Initialen von feinem Geriemsel umgeben.

Auf derselben Bibliothek ein Evangeliarium in Folio aus der Zeit Otto's II; König Karl V. verehrte dasselbe später der Kapelle von St. Denis. Ursprung und Zeit der Entstehung ergiebt sich aus der Anfangsseite des Evangelium Matthäi, welche in der Mitte jeder Randeinfassung ein umschriebenes Medaillon mit einem Profilkopfe enthält. Die Umschrift um das obere lautet: *Otto Imperator Augustus*, um das untere: *Otto Junior Imperator Augustus*, und um die an den Seiten: *Heinricus Rex Francorum*. Waagen hält dafür, dass dieser Codex auf Veranlassung Otto's II. geschrieben worden sei. In den Bildern neben deutscher Eigenthümlichkeit unverkennbar byzantinischer Einfluss. In der Architectur der Canones und in einigen Verzierungen noch antike Reminiscenzen.

Aus derselben Zeit ein Evangelistarium in der öffentlichen Bibliothek zu Trier und

ein Evangeliarium in der herzoglichen Bibliothek zu Gotha; letzteres ebenfalls auf Veranlassung Otto's II. geschrieben.

Aus der ersten Hälfte des XI. Jahrh., auf der Pariser Bibliothek, eine Bibel in vier grossen Foliobänden, die in der künstlerischen Ausschmückung, und selbst in calligraphischer Hinsicht den tiefsten Verfall und die äusserste Rohheit bezeichnet. Gold ist gar nicht in Anwendung gebracht. — Von derselben Art, doch mit zierlicher Feder geschrieben, dort ein Missale in klein Folio aus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts; dann aus dem Anfange des zwölften eine geschriebene Apokalypse mit weitläufigem Commentar und der Prophet Daniel, starker Folioband von mässiger Grösse; befand sich vordem in einer Kirche des h. Severus im südlichen Frankreich. Für diese Zeit ein höchst reiches und eigenthümliches Werk. Das Titelblatt ganz von Geriemsel und Ornamenten eingenommen. Die Genealogie von Adam und Eva bis zur Erscheinung Christi, aus Brustbildern in Runden bestehend, umfasst 14 Seiten; von den Hauptpersonen besondere Darstellungen.

Aus derselben Zeit daselbst ein Evangelistarium deutschen Ursprungs von bedeutend höherm Kunstwerth, doch theilweise byzantinisch beeinflusst. Die Hauptumrisse der Figuren noch mit Schwarz hineingezeichnet; nur hin und wieder schwache Spuren von Ausdruck. Zum Theil schachbrettartige Hintergründe; nach Waagen eins der ältesten Beispiele dieser Art.

Gleichfalls aus derselben Zeit eine Bibel in zwei Foliobänden mit reichen Initialen, die häufig Vorstellungen in Guasch enthalten. Einige Figuren deuten in ihren grossartigen Motiven auf ältere byzantinische Vorbilder. Die Bilder des zweiten Bandes roher.

Noch eine andere Bibel in zwei grossen Foliobänden, die ebenfalls nur mit Bildern verzierte Initialen enthält, gehört dem Anfange des XIII. Jahrh. an. Die Figuren lang, kleinköpfig, von spitzen und nichtigen Gesichtszügen; das Gefälte der Gewandungen arm und lahm; das Gewinde der Initialen übrigens fein und zierlich.

Aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. eine Bibel in drei grossen Foliobänden auf der Bibliothek St. Genevieve zu Paris. Nach einer Notiz des Schreibers zu Ende derselben scheint sie ursprünglich Eigenthum der Kathedrale zu Canterbury gewesen zu sein; dieselbe hebt an: *Hanc byblyotecam scripsit Manerius scriptor cantuariensis.* — Die zahlreichen Bilder nur in den Initialen; Guaschmalerei. Die Gesichter im ersten Bande mitunter zart vermalt, doch ohne allen Ausdruck; die Haare durchgängig roth; die Bewegungen sprechend, aber gemässigt. In den andern Bänden die Gesichter schärfer, die Figuren sehr lang und mitunter zum Schmuck der Buchstaben in hässlicher Weise arabeskenartig ausgereckt.

Ein prächtiges bilderreiches Psalter in gr. Octav mit 76 etwa 5 Zoll hohen und 4 Zoll breiten Bildern; keinenfalls früher als gegen das Jahr 1300 entstanden, daher Waagen bemerkt, dass es nicht dem heil. Ludwig gehört haben könne, wie eine etwa um das Jahr 1400 gemachte Inschrift auf der Rückseite des ersten Blattes besage. Doch geht aus dieser Inschrift weiter hervor, dass die Königin Johanna es dem König Karl V., dessen Sohn, Karl VI., aber es am Michelstage des Jahres 1400 seiner Tochter Marie, einer Nonne im Kloster zu Poyssi, schenkte. Die Bilder überwiegend frühgothisch; der goldene Grund der Initialen theilweise schachbrettartig.

Aus derselben Zeit, doch italienischen Ursprungs, ist ein anderes reich ausgestattetes Psalter in gross Folio, dessen zahlreiche Bilder zu den vorzüglichsten Miniaturen dieser Art und Zeit gehören. In den Gesichtszügen jedoch wiederholen sich nur drei Typen, denen eine gewisse Fülle des Ovals und weit geöffnete Augen gemeinsam sind; aus dem Leben entnommene Züge nur selten und in schwacher Andeutung. In den Initialen mitunter humoristische Darstellungen, z. B. ein Fuchs, der am Galgen hängt, und dabei drei andere Füchse, die um ihn beschäftigt sind. Ein beträchtlicher Theil der Bilder rührt indess von einer andern Hand her, welche, theils nach vorhandenen Anlagen des älteren Künstlers, die Ausführung in der Weise des Simone di Martino meisterhaft weiterführte.

Ganz im Character der Schule von Siena, namentlich des Simone di Martino, ist sodann eine aus 189 Blättern bestehende Bilderbibel in kl. Folio. Die von verschiedenen Händen herrührenden Bilder haben ungleichen Kunstwerth. Hervorragend durch Schönheit und Energie der Motive sind: Joseph von Arimathia, der um den Leichnam Christi bittet, die Grablegung, Auferstehung, Christus als Gärtner vor der Magdalena, der ungläubige Thomas, die Himmelfahrt und die Ausgiessung des h. Geistes.

Eine niederländische Bilderbibel in Folio, bestehend aus 321 Blättern, welche zusammen 5124 Vignetten enthalten; aus etwas früherer Zeit als 1360. Nach einer in derselben befindlichen Notiz von gleichzeitigen Schriftzügen dürfte sie Philipp dem Kühnen gehört haben. Später befand sie sich in der Bibliothek Philipp's des Guten, wie aus einer andern Notiz in derselben hervorgeht: „*Ce livre de la bible historyé* (gewöhnliche Benennung solcher Bilderbibeln) *fut au bon duc philipp de Bourgogne. Robertet.*“ — Aeusserst zierliche niderländische Schrift; die Figuren leicht und meisterlich mit der Feder gezeichnet; die Verhältnisse lang; die Bewegungen im Geschmack der gothischen Sculpturen bester Art; die Behandlung geistreich.

Unter den Manuscripten, welche auf Veranlassung des Herzogs Jean de Berry entstanden, ein Psalter in kl. Folio; auf den ersten 24 Blättern ebensoviele Bilder, welche zwar in den Hauptheilen mit den Bildern des Meisters Wilhelm von Köln übereinstimmen, diese aber in vielfacher Hinsicht, als an Mannigfaltigkeit der Bewegungen, Schönheit der Proportionen und Faltenmotive etc. übertreffen. — Ein Manuscript der Apokalypse in Folio aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts; mit altholländischer Uebersetzung. In den Bildern weniger Schönheitssinn als entschiedener Naturalismus; die Gesichtsbildung durchweg in der Weise des Meisters Wilhelm; der Gesammteindruck wenig harmonisch; die landschaftliche Umgebung sehr ausgebildet; die Bewegungen der Figuren höchst dramatisch und sprechend; die Farben stark und gewandt aufgetragen. — Eine Bilderbibel in italienischer Kunstweise, von der Waagen glaubt, dass es diejenige sein dürfte, von welcher es in dem alten Verzeichniss der herzoglichen Bibliothek heisst, der Herzog habe im Jahre 1398 von Jacob Raponde, einem lombardischen Buchhändler in Paris, „*une bible francoyse très bien ystoriée, armoriée de ses armes, garnie de gros fermeaux d'argent dores*“ für 600 Goldthaler (1000 Francs) gekauft. Die ersten 32 Blätter erinnern an die Weise des Spinello Aretino, die andern an die frühere Zeit des Gentile da Fabriano. Das Manuscript enthält im Ganzen etwa 5000 Bilder.

In der Bibliothek des britischen Museums ein Psalter, darin öfter ein betendes gekröntes Kind vorkommt, auf dessen Anzug sich das englische und französische Wappen befindet; derselbe wurde für König Heinrich VI. gefertigt, welcher im Jahre 1431, in einem Alter von zehn Jahren, zu Paris als König von Frankreich gekrönt wurde. Auf dem Blatte 49 *A* steht hinter dem kleinen König, der von dem Christkinde gesegnet wird, dessen Onkel, der Herzog von Bedford, als damaliger Regent von Frankreich mit einer Krone und dem französischen blauen Königsmantel mit goldenen Lilien bekleidet. Die Gemälde, von höchst zarter Guaschmalerei, athmen entschieden den Geist der Eyck'schen Schule. Die Feinheit der Köpfe bewunderungswürdig.

Ferner nach Waagen (Kunstw. und Künstl. in Deutschland, 1. und 2. Theil) in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg:*)

Die Evangelien für die vorzüglichsten Kirchenfeste, zehn Pergamentblätter in Folio, auf beiden Seiten auf violettpurpurnem Grunde von seltener Tiefe in schöner, goldener Minuskel mit zierlichen Initialen beschrieben. Das erste Blatt in der Mitte das Lamm mit dem Buche, zu dessen Seiten zwei Engel, unten die personificirte Kirche mit einem Kelche, in den Ecken die Zeichen der Evangelisten. Französischen Ursprungs; IX. Jahrhundert; trefflich erhalten; vormals in der Kathedrale von Mainz.

Ein Evangeliarium, 114 Bl. in Quart. Obgleich die Bilder manches Byzantinische enthalten, zeigt die Malerei doch einen rein romanischen Character; nach Waagen ist das Manuscript jedenfalls deutschen Ursprungs und wäre nicht vor das Jahr 1100 zu setzen. Die grösseren Bilder sind: die Taufe Christi, der Einzug in Jerusalem, die Niederfahrt zur Vorhölle, die Frauen am Grabe und die Kreuzigung.

Ein aus Mainz stammendes Evangeliarium in Quart, höchst wichtiges Denkmal, deutschen Ursprungs. Zu Anfang der schreibende h. Hieronymus. Schöne Initialen, zum Theil ohne Goldanwendung. Uebrigens bei Ausschmückung der Canones schönstes Glanzgold. Der Text der Evangelien, der 81 Blätter einnimmt, in schöner goldener Minuskel geschrieben; 35 Seiten Bilder. Zeit der Entstehung: Ende des XII. Jahrhunderts.

Ein Psalterium in 142 Blättern, niederländischen Ursprungs, etwa zwischen 1360 bis 1380 gefertigt. Zahlreiche und feine Bilder. Anfang des Uebergangs aus der ältern, idealistischen Weise der altkölnischen Schule in die mehr naturalistische der Brüder van Eyck. Vortrefflich erhalten.

Ferner nach demselben Kunstforscher auf der königl. Bibliothek zu Bamberg:

Eine Vulgata, darin die Apokalypse fehlt; aus der Dombibliothek; 420 Blätter in Folio, in zwei Columnen geschrieben. Auffallende Verwandtschaft mit dem obengenannten Evangelienbuche des Kaisers Lothar in der Pariser Bibliothek. Französisches Werk aus dem dritten Viertel des IX. Jahrhunderts.

Ein Evangeliarium in kl. Folio, in einer Columne auf 205 Blättern geschrieben; ebenfalls aus der Dombibliothek. Durch reiche Ränder, viele Initialen und Bilder ausgezeichnet. Aus dem Ende des X. Jahrhunderts.

Ein Codex einer Apokalypse mit angebundenem Evangelistarium, Folioband mit 106 in einer Columne geschriebenen Blättern; stammt aus der Bibliothek des Collegiatstiftes von St. Stephan, wohin ihn die Kaiserin Kunigunde geschenkt haben soll.**) Enthält 61 Bilder von meist lahmer Erfindung; Christus jugendlich; gekreuzigt mit vier Nägeln, ein Stützbrett unter den Füssen. Deutsche Arbeit aus dem XI. Jahrhundert.

Ein Evangelistarium in Quarto von 122 Blättern; schöne Minuskelschrift, eincolumnig. Ehmals in der Dombibliothek von Bamberg, wohin Kaiser Heinrich II. dasselbe stiftete. Unter den Bildern befindet sich die Darstellung dieses Kaisers. Er trägt einen grünlichen Rock, einen violettlichen Mantel, der mit einer Spange auf der Schulter befestigt, und hohe, schwarze Schuhe; auf dem Haupt die Krone. Er reicht der Maria, die ihm gegenübersteht, ein Buch, „womit ohne Zweifel dies ihr geweihte Evangelistarium gemeint ist.“ Die Gesichtszüge ohne alle Individualität. (Der dortige Bibliothekar Jaeck bezeichnet in seiner Beschreibung dieser Handschriften diese Figur als die Kaiserin Kunigunde, wogegen Waagen bemerkt, dass die Beischrift: *SCA. MARIA, Θεοτοκος,* diese Auffassung nicht zulasse.) Die Ausführung durchweg sehr mechanisch und kunstlos, die Angabe der Falten sehr einfach und ohne Sinn; die Seiten gegenüber den Bildern prächtig geziert mit Purpur, Initialen von grobem goldenen Geriemsel und goldenen Minuskeln.

Das hohe Lied Salomonis, 27 Blätter, und der Prophet Daniel, 88 Blätter, in einem Quartband, ebenfalls aus der Dombibliothek; ausgezeichnet durch schöne Minuskel, feine Bilder und merkwürdige Auffassung der Gegenstände. Deutsches Werk aus dem XII. Jahrh.

Aus derselben Dombibliothek stammend ein Psalterium mit 209 in einer Columne beschriebenen Folioblättern. Wichtiges deutsches Denkmal aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Auf der Schauseite des Einbandes Bilder, von denen jedes durch ein Hornplättchen, das durch Silberstreifen zugleich befestigt und ge-

---

*) Von dem Hofbibliothekar Joseph Merkel ein empfehlungswerthes Werk: die Miniaturen und Manuscripte der königl. bairischen Hofbibliothek in Aschaffenburg. Daselbst bei Th. Pergay, 1836. 4.

**) Der prachtvolle Onyx, der früher die Schauseite des Einbandes schmückte, wurde 1803 in die Schatzkammer nach München versetzt.

trennt wird, geschützt. Auf den ersten sechs Blättern ein mit goldenen, blauen und grünen Buchstaben geschriebener Kalender. Auf jeder Seite oben ein Rund mit blauem Grunde, darin die Beschäftigung des Monats, und unten ein solches mit grünem Grunde, darin ein Sternbild des Thierkreises dargestellt. Sauber mit der Feder gezeichnet und leicht angetuscht. Im Uebrigen enthält der Codex 14 Bilder, jedes von dem Umfang einer Seite, hübsch und mehrfarbig gerändet. Die Buchstaben sind — ein Gebrauch, der schon im zwölften Jahrhundert vorkommt — mit farbigen Feldern umgeben; hier mit stark deckendem Roth.

Ferner dort ein Messbuch des h. Gregor, aus dem XI. Jahrh., einzelne Bücher der Bibel im grössten Folio aus der Zeit Heinrich's II. u. m. a. Codices.

In der Bibliothek zu Heidelberg:

Ein Psalter und einige andere Bücher der Bibel in einem grossen Foliobande; grosse Minuskel in zwei Columnen. Zahlreiche Bilder, im Machwerk ziemlich roh. Zwischen 1400 und 1420.

Ein Psalterium in Octavo, in sehr starker Minuskel in einer Columne geschrieben; schon der Kalender ist reich ausgestattet. Einige Blätter lassen durch ihre frischen Farben und lebendige naturalistische Auffassung die Hand eines niederländischen, andere aus der mehr verschmolzenen Ausführung, den röthlichen Schatten und dem kalten Spangrün die eines französischen Miniaturmalers erkennen. Zwischen 1410 und 1420. (Kugler bringt im I. Th. seiner kleinen Schriften, S. 5, eine Abbildung aus einem der Hauptbilder dieses Buches, den Evangelisten Johannes auf Patmos darstellend.)

Der jetzt folgenden Aufzählung liegen Kugler's „Studien in deutschen Bibliotheken" (vergl. dessen „kleine Schriften" I. Th.) zum Grunde.

In der Bibliothek von Cassel:

Evangeliarium in kl. Fol. mit der vorn eingeschriebenen Notiz: *E Bibliotheca Monasterii Abdinghof in Paderborn consentiente atque donante R. Abb. Felice procurante vero. R. E. Raspe. transiit Bibl. Smi. Hass. Landgr. mense Octobri* 1773. Mit roh illuminirten Federzeichnungen in dem manierirten (byzantinischen) Style des XI. Jahrhunderts. Der Deckel von Messing mit Steinen, in der Mitte Relief-Brustbilder von Engeln und 4 Heiligen, in Elfenbein geschnitzt.

Ein Evangeliarium in kl. Folio mit grossen Initialen, daran die gewöhnlichen byzantinischen Ranken; vorn ein Kalender, dann Bilder aus der h. Geschichte und vor jedem Evangelium ein Evangelist. Die Figuren anfangs auf goldigem, später auf farbigem Grunde. Einfach strenger Styl des XII. Jahrhunderts.

In der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart:

Ein Psalterium latinum aus dem VII. Jahrh., 3 Theile, in Uncialen von streng alterthümlicher Form. Am Anfange eines jeden Bandes eine grosse gemalte Initiale mit inneren roth und weissen Zeichnungen, in der Hauptform aus Fischen zusammengesetzt; ähnlich die verschiedenen kleinen Initiale. (Abbild. einer grossen Initiale in Kugler's kl. Schrift. I. T. S. 57.)

Ein Evangeliarium lat., um 1200. Auf dem ersten Blatte die Inschrift: *Hic liber ex antiquo Coenobio vulgo* dem alten Kloster *donatus Missioni Hamburgensi Soc. Jesu a Dno. Joanne Antonio Chequiere, cui sorte obtigerat a.* 1709. Vorn ein Kalender, dann die Bilder der vier Evangelisten, sitzend, langleibig und langbeinig; grosse Hände und Füsse, schwulstig breitgezerrter Faltenwurf. Initialen mit Ranken und Blättern; die Bilder meist roth und blau gemalt; Gold an Scheinen und Kleidersäumen.

Aus derselben Zeit ein Psalterium mit einigen plumpgemalten Bildern auf Goldgrund: Verkündigung; Geburt Christi; Maria mit dem Kinde als Himmelskönigin; Kreuzigung.

Ebenfalls aus dieser Zeit ein Evangeliarium latinum, „*Ex Bibl. Zwifalt*", mit einem Deckel von Leinwand, auf welchem eine Stickerei von gleichem Alter, die Gestalten von Christus und Heiligen darstellend, zu erkennen ist. — Die grossen Initiale am Anfange eines jeden Evangeliums sind auf eigenthümliche Weise aus reichem Stab- und Bandgeflechte, mit Drachen durchschlungen, gebildet. Vorher ein Kalendarium und am Schlusse ein Kapitulare der Evangelien. (Abb. einer sehr künstlichen und geschmackvollen Bandverschlingung in Kugler's kl. Schriften, I. T. S. 62.)

Ein Psalterium lat. Die Bilder und grossen Initialen (im Style des XII. Jahrh.) sind offenbar nur Kopien, da die Schrift und die kleinen Initialen, die sich auf demselben Blatt, ja selbst auf derselben Seite mit jenen befinden, den Character des funfzehnten Jahrhunderts tragen. Ein interessantes Beispiel für die lange Fortdauer älterer Style, die ihre Erklärung durch die klösterliche Abgeschlossenheit der

Schreibstuben findet. Figuren und Malerei roh; Goldgrund mit eingekratzten Ornamenten.

Eine Biblia lat. in drei Bänden, XV. Jahrhundert. Am Schluss des zweiten Bandes steht: *Iste liber est montis de castis* (*castris* nach einer spätern Schrift im 3. Bande) *ordinis celestinorum*. Text in zwei Columnen. Vor jedem Band ein Titelblatt von späterer und geringerer Bedeutung, aus mit geschichtlichen Darstellungen verzierten Initialen bestehend. Den Anfang eines jeden Buches bildet eine grosse Initiale mit Figuren; von dieser gehen Ranken nach oben und unten; darauf unten phantastische höchst originelle Gestalten, Vögel und andere Thiere mit Menschenköpfen und Armen etc., halb vermummt, kämpfend und spielend. In ihnen offenbart sich eine geniale Laune, ein wahrhaft klassischer Humor. An den grossen Initialen höchst zierliche Ornamente. Ebenso die Figuren leicht und zierlich; die Darstellungen mitunter komisch naiv. So z. B. ist der Psalm: *Salvum me fac deus quia intraverunt aquae usque ad animam meam* derartig wörtlich dargestellt, dass in dem untern Theile der S-Initiale der König David nackt, bis ans Kinn im Wasser, die Hände emporhaltend, ausgestreckt daliegt, während oben Gott in Wolken erscheint, in der Linken die Weltkugel haltend, die Rechte schwörend erhoben. Vor den Sprüchen Salomonis steht Salomon als König und Lehrer mit der Krone und Ruthe versehen, bei ihm ein Knabe mit halb entblösstem Oberleibe, ein Buch auf den Knieen. Vor dem Hohenliede Maria mit dem Kinde; in den Ranken der I-Initiale der Genesis acht Medaillons mit den Schöpfungstagen und dem gekreuzigten Heilande. (Gleichfalls höchst interessante Abbild. bei Kugler).

In der königl. Privatbibliothek zu Stuttgart:

Ein Psalterium lat. cum Calendario. Pergamenthandschrift in kl. Folio; wichtiges Denkmal; wurde für den Landgrafen Hermann von Thüringen (1195—1215) geschrieben. Unter den Brustbildern zu der im III. Theile des Buches enthaltenen Litanei befinden sich auch die des Landgrafen Hermann und der Sophia. Sie mit Krone und Schleier, ein geöffnetes, auswärtsgekehrtes Buch in den Händen; er im Hermelinmantel, die Linke auf die Brust gelegt, die Rechte erhoben, auf dem Kopfe eine blaue Mütze, das Haar in grossen Locken, der Bart kurz. Offenbar ist hier eine individuelle Aehnlichkeit beabsichtigt. — Unten im Text heisst es: *Peccatores te rogamus audi nos .... Ut famulum tuum Hermannum in tua misericordia confidentem confortare et regere dign. ter. a. n.* — Und später: *Rege domine famulum tuum Hermannum et intercedentibus omnibus sanctis tuis gre. tue. in eo dona multiplica. ut ab omnibus liber offensis et temporalibus non destituatur auxiliis et sempiternis gaudeat institutis.* — Auf dem zweiten Blatte vorn (beim neuen Einbande halb abgeschnitten) steht: *Monasterii Weingartensis.* Die Bilder und Initialen sind durchweg auf Goldgrund gemalt; vollständig ausgeführte Miniatur-Gemälde. Das Nackte grünlich-braun schattirt, mit dunkelrothen Umrissen; Lichter mit Weiss aufgesetzt; auf den Wangen röthliche, vermalte Flecken. Das Gefälte der Gewänder durch dunkle Striche bezeichnet, doch die Schatten, in gleicher Farbe, vollständig ausgemalt. — Die Verhältnisse der Figuren, je nach dem Raume, verschieden. Ausführung sauber, Technik vollendet; in den Figuren eine gewisse Würde.

In der Bibliothek zu München:

Das Evangeliarium von St. Emmeram in Regensburg, im Jahre 870 von zwei deutschen Priestern, Beringer und Liuthard, geschrieben, von Kaiser Karl dem Kahlen an das Kloster St. Denys in Frankreich geschenkt und von König Arnulph um 891 nach Deutschland entführt. Purpurpergament mit Goldschrift; eigenthümliche Initialen; verschiedene Bilder. Bekannter Styl der Karolinger Zeit, doch höchst barbarisch; auch die Malerei roh. Vorn eine Darstellung des Kaisers mit zum Theil allegorischer Umgebung. Der reich mit Perlen und Edelsteinen verzierte Deckel rührt aus dem XI. Jahrhundert. Weitere Nachricht und Abbildungen dieser merkwürdigen Handschrift in dem Werke des Jesuiten Coloman Sanftl: *Dissertatio in aureum ac pervetustum SS. Evangeliorum codicem ms. Monasterii S. Emmerami Ratisbonae* 1786.

Ein Evangeliarium aus dem IX. Jahrh.; *ex bibliotheca Monasterii Schefftlarn;* sehr rohe Malereien. Die Bilder der Evangelisten auf Purpurgrund, mehr kauernde als sitzende Figuren, untereinander sehr ähnlich; Johannes bereits jung dargestellt.

Ein Evangeliarium aus dem X. Jahrh. mit den Bildern der Evangelisten Marcus und Johannes, auf dunkelm Grunde; roh, besonders in den nackten Theilen; Uebergang zwischen dem neunten und elften Jahrhundert. Johannes alt, in der Stellung fast würdig, neben ihm ein schön stylisirter Adler, sowie ein Topf mit hohen Lilien.

Evangeliarium Bambergense aus dem IX. Jahrh., mit äusserst roh ge-

malten Evangelisten. Vorder- und Rückseite des Deckels mit schön gearbeiteten Elfenbeinreliefs geschmückt, vorn eine Taufe Christi mit vielen Engeln in den Wolken, hinten eine Verkündigung, noch ganz in römischem Character, obgleich von einer gewissen Rohheit; Madonna und Engel schöne Figuren; zwischen beiden eine Tafel mit dem Grusse.

Evangeliarium Bamb. aus dem XI. Jahrh., dessen Deckel gleichfalls sauberes Elfenbeinschnitzwerk enthält, den Tod der Maria darstellend. Christus hebt die kleine, in Tücher gewickelte Seele empor und reicht sie zweien Engeln, die zu ihrem Empfange Tücher entgegenhalten. Viel Ausdruck in den Köpfen. — Die meist auf Goldgrund gemalten Bilder zwar sehr sauber gemalt, doch von sehr verzwickten Figuren. Vor den Evangelien, auf zwei Seiten, eine grosse eigenthümliche Darstellung: ein Kaiser auf dem Throne, zu dessen Seiten Geistliche und zwei Krieger; zu seiner Linken gekrönte weibliche Figuren, sich neigend; Roma eine Schüssel mit Edelsteinen haltend, Gallia mit einer Palme, Germania mit einem Füllhorn, Sclavonia mit einer Scheibe.

Ein Evangeliarium Bamb. in gross Folio mit noch reicherem Elfenbeindeckel (ebenfalls aus dem XI. Jahrh.), auf welchem jedoch die Figuren schwulstig und dickbäuchig. In der Mitte eine Kreuzigung Christi; aus den Wolken reicht eine Hand herab; in den Kränzen, die sich zu beiden Seiten befinden, ist rechts eine „Sol", ein Viergespann lenkend und eine Fackel haltend, und links eine „Luna", von vier Kühen gezogen, mit Halbmond und Bogen. Um den Fuss des Kreuzes eine Schlange. Unterhalb das Grab mit dem Engel und den drei Marien; noch weiter unten öffnen sich die Gräber; dann drei grössere Figuren: ein liegender Flussgott, ein emporschauendes Weib mit halb entblösster Brust und ein anderes, am Boden kauernd, mit nacktem Oberkörper. — In dem goldnen Rahmen des Deckels musivische Heiligenköpfe. — Die innern Bilder zahlreich und mannigfaltig, aber steif, verzwickt, völlig leblos und starr.

An einem andern Evangeliarium Bamb. aus dem XI. Jahrh. ist der Deckel mit einer Goldplatte überzogen, darauf getriebenes Ornament und in den Ranken phantastische Thierfiguren. Hier folgt nach dem Calendarium eine eigenthümliche Darstellung Christi: Christus in einem elliptisch geschlossenen Regenbogen und vor einem Baume (mit pilzartigen Laubpartien und kleinen rothen Früchten) stehend, einen Ast mit der Linken fassend und eine goldene Kugel (Scheibe) in der Rechten. Zu den Seiten Sol — ein rother Kopf mit Strahlen —, Luna — blau, mit der Mondsichel —; dann oberhalb ein hellblaugrauer Kopf: Uranus, unterhalb ein braunes Weib: Tellus, mit nacktem Oberleib, den Stamm des Baumes haltend. — In den vier Ecken des Blattes die vier Symbole der Evangelisten, von grünlichen, Sirenen-artigen Figuren getragen. Auf der Nebenseite steht mit goldenen Uncialen auf Purpurstreifen geschrieben:

Pax. bonitas. uirtus. lux. et sapientia Christus
Signiferum supra. tenet et generale quod infra.
Hac ope diuina. paradysi calcat amoena.
Et uelut hic stando. uictoris signa gerendo.
In supra positis. animalibus atque figuris.
Flumina lege pari. dat mystica quatuor orbi.
Qui sitit inde bibat. saluus per secula uiuat.

Dann vor jedem Evangelium ein Bild des Evangelisten auf Goldgrund und auf der andern Seite eine mit Ranken verzierte Initiale mit dem Anfang in Uncialen. — Die Malerei zwar sauber, aber die Zeichnung der Figuren im höchsten Grade formlos und widerwärtig. — Eine Abbildung des Evangelisten Marcus bei Kugler (S. 82) liefert zu diesem Urtheil einen wirklich abschreckenden Beleg.

Ein Evangeliarium aus dem Kloster Niedermünster, gross Fol., aus dem XII. Jahrh. Zu Anfang verschiedene mystisch allegorische Darstellungen; vor jedem Evangelium ein Evangelist sammt Symbol; unten die vier Paradiesesströme. In der durchaus byzantinischen Zeichnung eine gewisse Formenkenntniss; die Malerei sauber mit Schatten und Lichtern. — In einem grossen, mit Goldblech überzogenen Kasten, auf dem sich eine Figur Christi in getriebener Arbeit — roh — und einige musivische, zum Theil schön ornamentirte Bildwerke befinden, aufbewahrt.

Ausserdem auf dieser Bibliothek mehrere Evangeliarien aus dem XI., XII. und XIII. Jahrh.; darunter eins aus dem XI. Jahrh. mit der Notiz vom Jahre 1538: *Script. ab Ellingero Abbate Tegernseense.* — Andere mit der Bezeichnung: *Ex B. Canoniae Rottenbuchensis; ex B. Monalium Nonbergensium Salisbury; ex B. M. Pollingen.; ex B. Capitali Cathedral. Frinsingensis; ex B. M. Michel-Burani etc.* Dann ein *Evangeliarium et Lectionarium ex B. M. Schyrensi*, aus dem XIII. Jahr-

hundert, von Conrad von Scheyern geschrieben, wie aus den am Schlusse des Buches geschriebenen Zeilen hervorgeht: *Tu autem domine Chuonradi scriptoris miserere. Amen. Hic liber hic finit. Scriptoris et hic labor exit. Sis nostri memor hic. Melliflua qui legis istic.* Eine Reihe von meist roth und schwarzen Zeichnungen auf farbigem Grunde — nach der Offenbarung und aus dem Leben der Maria, auf der zweiten Seite ein Crucifix — eröffnen das Buch. Dann in kleineren Bildern zwei Legenden von der Gnade der Maria gegen reuige Sünder, mit erklärenden lateinischen Versen. Die erste Legende enthält die Liebesgeschichte einer Aebtissin und ihre unter dem Schutze der Maria bewirkte heimliche Entbindung, obgleich sie von ihren Nonnen belauscht und bei dem Papste verklagt war. (Vergl. *Potho Prifling ensis de miraculis S. Dei genitricis c.* 36; *ed. a Pezio* 1731). Die andere stellt die Geschichte des Theophilus dar, der sich dem Teufel verschworen hatte, hernach aber von Maria wieder zu Gnaden aufgenommen wird. — Dann eine Reihe von Bildern aus der h. Geschichte. In den Compositionen bereits viel eigenthümliches Leben, Freiheit in der Bewegung; erwachender Formensinn; der Faltenwurf lebendig, zuweilen schon grossartige und edle Linien zeigend. In den Köpfen bei ziemlicher Individualisirung wenig Ausdruck; flüchtige Arbeit.

Drei Evangeliarien aus dem XV. Jahrhundert; die Bilder und Initialen im Style des XII. Jahrhunderts, somit Nachahmungen älterer Muster.

Testamentum vetus et novum in imaginibus aus dem XV. Jahrh. Reichhaltige Bilderbibel; ebenfalls meist Nachahmungen byzantinischer Vorbilder.

Dasselbe ist bei zwei Psalterien aus dem XIV. und XV. Jahrhundert der Fall. Dann ein Psalterium aus dem XIII. Jahrh. in entschieden germanischem Styl. Initialen; Randbilder mit historischen Darstellungen; Thierverzierungen.

Biblia pauperum von A. 1415, mit vielen Federzeichnungen im Kölner Style.

Auf der Bibliothek zu Dresden:

Apocalypse d. St. Jean, XV. Jahrh. Am Schluss des Buches steht: *Nul. ne. sy. frote.* (*s'y frotte*), die Devise Antons, Bastards von Burgund, natürlichen Sohnes von Philipp dem Guten. Reich mit Bildern auf Gold- und Teppichgrund verziert, ähnlich wie die Stuttgarter dreibändige *Biblia latina* mit den phantastischen Figuren auf den untern Ranken der Initialen. — Im Costum der Figuren noch der Kettenpanzer vorherrschend.

In der Bibliothek von St. Gallen:

Notter's Psalmen mit Bildern. Schwarz und rothe Federzeichnungen; mit Gold; streng byzantinischer Styl; Faltenwurf etwas wulstig.

Psalmen mit Goldschnitt und Bildern des IX. Jahrh. Meist leichte Federzeichnungen; die Schatten in verschiedenen Farben leicht getuscht. Figuren- und Buchstabenstyl carolingisch-byzantinischer Uebergang. Die Arbeit im Ganzen roh, doch macht sich noch Gefühl für Form, besonders in den Füssen, bemerkbar; viel und absichtliche Bewegung. Schwere Goldlichter. Auf dem ersten Blatt der Kaiser auf dem Throne. Goldschrift auf weissem Pergament. Die Bilder mitunter auf purpurviolettem Grunde.

Folkard's Psalmen aus derselben Zeit; die Bilder meist nur reich ornamentirte Initialen, die Figuren in den Bögen des Calendariums roh byzantinisch.

Titilo's Evangelienbuch mit geschnitzten Deckeln in Elfenbein und getriebener Arbeit. Auf dem vorderen Deckel, oben und unten, zwei kleine Felder mit reich geschlungenem rein byzantinischen Akanthusornament. Zwischen beiden ein doppelt so grosses Feld; über und unter demselben in Uncialen die Inschrift: *Hic residet Christus virtutum stemmate septus.* In der Mitte der thronende Christus, zu dessen Seiten das *A* und *Ω*, und ihn umgebend die Evangelisten-Symbole; in den Ecken des Feldes die Gestalten der Evangelisten, sitzend und schreibend. Oberhalb die Gestalten von Sol und Luna, Halbfiguren in antikem Costum, beide mit brennenden Fackeln, die sie gegen einander halten; Sol mit der Strahlenkrone, Luna mit dem Halbmonde. Unterhalb die liegenden Gestalten des Oceanus — halbbedeckt, mit einer Wasserurne und einem Drachen zur Seite — und der Terra — ebenfalls nackt, ein Kind an der Brust, ein Füllhorn im Arme und einen Baum neben sich. Zu den Seiten sechsflügelige Cherubimgestalten. Zwischendurch kleine Architecturen. — Der hintere Deckel ist in drei Felder von gleicher Grösse getheilt. Auf dem ersten Akanthusornament mit einer trefflichen Thiergruppe, einem Löwen und einem Hunde. Auf dem zweiten in der Mitte Maria in priesterlicher Kleidung, beide Hände im Gebet erhoben; auf jeder Seite zwei Engel. Ueberschrift *Ascensio Sce Marie.* — Auf dem dritten der h. Gallus mit der Mönchskapuze, vor Bäumen; vor ihm ein stehender Bär, einen Baumstamm in den Vorderfüssen haltend; dann ein Kreuz und hiernach nochmals der h. Gallus, der dem stehenden Bären das Brod reicht; daneben ein

liegender Geistlicher. — Menschen und Thierfiguren ziemlich roh gearbeitet; Bewegungen steif; Faltenwurf monoton; Details roh stylisirt. (Vergl. den Art. „Elfenbeinarbeit.“)

Ein Leben Jesu mit Bildern (Nr. 402), gothisch mit schweren Linien.

Auf der städtischen Bibliothek zu Trier:

Codex aureus. Evangelienhandschrift, gestiftet von Ada, nach der Sage die Schwester Karl's d. Gr. Jedenfalls aus dieser Zeit. In der Schlussschrift heisst es: „*Quem (sc. librum) devota Do. piscit perscribere mater Ada ancilla di (domini) pulchrisque ornare metallis.*“ — Miniaturmalerei: Die Arcaden der Canones bestehen aus kleinen Bögen auf Säulen, die von einem grossen Bogen umfasst werden; die Säulenkapitäle wesentlich römisch. Vor jedem Evangelium das Bild des Evangelisten (jeder jugendlich und ohne Bart), in einer Arkade über ihm sein Symbol. Die Zeichnung, besonders die der Gewänder, byzantinisch antik, zum Theil aber noch ungemein grossartig. Eigenthümliche Kopfbildung: breite Nüstern, hochgewölbte Augen etc.; Extremitäten gross, Finger und Zehen geschwungen; die Behandlung frei und sauber; die Farben meist deckfarbenartig, deren Zusammenstellung durchaus harmonisch in antikem Sinne. — Nur Eine gemalte Initiale, bei Matthäus. — Der Deckel mit vergoldeter Silberfassung, spätgothisch; acht Figuren in Hautrelief, 4 Heilige und 4 mit den Köpfen der Evangelistensymbole. Bezeichnet H.CCC.XCIX. (1499). Kugler hält in paläographischer Beziehung für nicht unwichtig, dass hier das M durch ein völlig reines H ersetzt wird. — In der Mitte des Deckels ein grosser antiker Cameo von ziemlich roher Arbeit.

Das bilderreiche Evangeliarium des Erzbischofs Egbertus von Trier (Erzbischof von 978—993). Zuerst Egbertus auf einem Throne sitzend, dann vier Blätter: die Evangelisten vor einem Teppichgrunde, violett mit Goldverzierungen, zum Theil grossartige und feierliche Gestalten. Dann eine Reihe von kleineren, ungleich schwächeren Bildern; hier die Gestalten meist untersetzt und wenn sie gebückt erscheinen, bucklich; die Glieder unter der Gewandung häufig verkrüppelt. Doch hin und wieder noch manche würdige antike Reminiscenz.

In der Dombibliothek daselbst eine Reihenfolge von 9 Evangelien-Handschriften, aus Paderborn stammend, ein Vermächtniss des Grafen Christopf v. Kesselstadt, Domdechanten in Paderborn. Darunter:

Ein Evangeliarium *Hiberno-Saxonicum.* Die Thierfiguren auf seltsam abenteuerliche Weise stylisirt; bei den menschlichen Figuren durchschnittlich byzantinisch-carolingische Grundlage; meist höchst unförmlich und wulstig. Auf mehreren Bildern steht „*Thomas scripsit.*“ Hier ist der Einband neu und unbedeutend, wogegen er bei dem folgenden Evangeliarium, das etwa dem Jahre 1000 angehören mag, mit den in vergoldetem Kupfer getriebenen Symbolen der vier Evangelisten und mit Filigran, Edelsteinen (zum Theil defect), Perlmutter, Email-Mosaiken etc. geschmückt ist. Im Innern vor jedem Evangelium 2 auf beiden Seiten bemalte Blätter; schöne Violettgründe. Initialen mit reichem Goldgeriemsel. Das Figürliche roh, starr byzantisch, die Gesichter schauderhaft grünlich etc. — Vorn sind ein Paar auf das Kloster Helmwordeshusen bezügliche Urkunden, aus dem XIII. und XIV. Jahrhundert, eingeschrieben. — Ein anderes dieser Evangeliarien, aus dem XII. Jahrhundert, kennzeichnet sich als eine deutsche Arbeit. Vor jedem Evangelisten zwei Bilder: 1) Stammbaum Christi, Farbenausführung etwas roh; 2) Taufe Christi mit Nebenfiguren, z. B. Noah, der die Taube empfängt; 3) Christus am Kreuz mit Nebenfiguren, namentlich das Christenthum, das im Kelche das Blut empfängt, und das blinde Judenthum; 4) Christus als Weltrichter in und auf dem Regenbogen, mit den Symbolen der Evangelisten; unten die von einem Engel geführten Seligen und die Schaaren der Verdammten, die von Teufeln zur Hölle gezerrt werden; dann das Bild des Johannes, der am Pult sitzt; alt und gross. Christus und Johannes sehr würdig, die Gewandung edel; mässige Anklänge an die byzantinische Manier. Die Figuren der Verdammten bereits grossartig bewegt; Formensinn im Nackten; auch in den Seligen schon Ausdruck; die ganze Behandlung sehr fein und zart. — Der Deckel enthält getriebene Darstellungen in vergoldetem Kupfer, aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts, roh, spätbyzantinisch: Christus, Petrus, Paulus, obenüber die Taube, unten Maria mit dem Kinde, in den Ecken die Symbole der Evangelisten.

Auf der Gymnasialbibliothek zu Coblenz:

Eine Bibel in zwei Foliobänden, vollendet 1281, mit höchst einfachen, ziemlich roh behandelten Miniaturen, doch entschieden germanisch, streng und meist gradlinig statuarisch. Das Ornament — Stabverschlingungen und Blätterwerk — oft hübsch componirt. —

Bei der jetzt folgenden Aufzählung biblischer Schriften österreichischer Bibliotheken folgen wir andern, zerstreuten Notizen.

In dem Schönfeldschen Museum*) zu Wien:

Ein französisches Manuscript, in Quart, auf Pergament mit vielen biblischen Darstellungen; Federzeichnungen.

Ein Madonnenbild, darin die ganze Bibel hineingeschrieben, eines der grössten Meisterstücke der Mikrographie.

In der Kunstsammlung der k. k. Hofbibliothek daselbst:

Ein Bruchstück der Genesis, auf purpurgefärbtem Pergament mit Silber-Lettern und Miniaturen; aus dem V. Jahrh.; siehe oben.

Ein Psalterium Davidicum, 158 Blätter in Octav, VIII. Jahrh., von Dagulf auf Pergament mit goldenen Buchstaben sehr zierlich geschrieben.

Ein lateinisches Evangelienbuch, von Johann von Oppeln, Domherrn von Brünn und Pfarrer zu Landskron in Böhmen; Miniature; goldene Schrift; vom Jahre 1368.

Des Kaisers Wenzel des Faulen Bibel des alten Testamentes, in deutscher Sprache; drei Foliobände; Pergament, mit vielen auf Goldgrund gemalten bildlichen Darstellungen geziert; XIV. Jahrh.

In der Abtei zu Klosterneuburg:

Die lateinische Bibel, welche Leopold der Heilige dem Stifte verehrte; auch dessen Psalterium.

In der Antiquitätenkammer zu Neustadt (Wiener): ein Evangeliarium vom Jahre 1325 mit auf Goldgrund gemalten Bildern.

In der Stiftsbibliothek zu Göttweig (oder Göttweih; Gottwicum) eine *Biblia pauperum*, ferner *Epistolae Pauli* aus dem XV. Jahrh.; eine von einer Klosterfrau auf Pergament geschriebene und mit vielen, durch ihre Farbenfrische ausgezeichneten Miniaturen geschmückte Bibel, aus dem XVI. Jahrh.

In der Bibliothek des Benedictinerstifts zu Kremsmünster der berühmte Codex millennarius mit den Evangelien, aus Karl's d. Gr. Zeit, aus lauter Unzialen bestehend; Bilder der vier Evangelisten. — Ferner eine Grossfolio-Bibel aus dem XIII. Jahrhundert, reich mit Bilderschmuck versehen, von einem Mönche dieses Stifts herrührend.

In der Bibliothek der Benedictiner-Abtei zu Lambach (im Hausrucker Kreise) ein Evangeliarium in Quarto, auf Pergament geschrieben, mit einem Bilde des Gekreuzigten; aus dem X. Jahrh.

In dem Capitelarchiv zu Cividal del Friuli (8 Miglien von Udine) ein Evangeliarium aus dem V. Jahrh., mit Uncial-Characteren.

In der Bibliothek zu Basel:

Abschnitte aus den Evangelien, nebst Kalender, Octav. Biblische Bilder mit schönen Arabesken; die vier Evangelisten. Ziemlich bewegte Figuren; manche Köpfe von lebendigem Ausdruck; sorgfältige Malerei. Wahrscheinlich französische Arbeit. Angeblich aus dem XIII. Jahrhundert.

Ein Evangeliarium in Quarto. Der Bilderschmuck von verschiedener Hand; weniger erheblich. Aus dem XIV. Jahrhundert.

Eine Vulgata der Katharina von Burgund, 1423 geschrieben und von ihr selbst einem Kloster im Elsass verehrt. Zahlreiche Miniature.

Ein Evangeliarium vom Ende des XIV. oder Anfang des XV. Jahrhunderts, Foliant; die Figuren auf Goldgrund, starr byzantinisch.

Auf der Bibliothek zu Strassburg:

Ein Evangeliarium aus dem XV. Jahrh., in Duodez, mit zahlreichen Miniaturen, meist grau in Grau gemalt, angeblich in der Weise der Margaretha van Eyck.

Ein Evangeliarium in Quarto vom Anfange des XVI. Jahrhunderts; zahlreiche Miniature. Auf einem Blatte Gott Vater und Christus, von vollendeter Ausführung, lebendig und kräftig; französische Malerei. Die kleineren Miniature schwächer. Der Band soll von Lyon stammen.

Auf der Stadtbibliothek zu Leipzig**):

Evangelien-Fragment aus dem X. Jahrhundert, das Bild, den Evangelisten Lucas darstellend, befindet sich auf einem vor mehreren Jahren von einer

---

*) Das vom Ritter von Schönfeld gegründete technologische Museum in Wien, von J. Scheiger. Prag 1824. 8.

**) *Catalogus librorum manuscriptorum, qui in bibliotheca senatoria Lipsiensis asservantur, ed. Aemil. Guil. Robertus Naumann. Codices orientalium linguarum descripserunt Henr. Orthol.*

Buchschale losgelösten Pergamentblatte. Höhe desselben: 275 Millimeter, Breite 235 Millimeter. In einem Rahmen, dessen Ornamente auf Gold gemalt sind (wie denn überhaupt Gold in reichstem Maasse angebracht ist), befindet sich auf dem untern, zwei Drittel des Ganzen einnehmenden Theile des Bildes ein Zimmer, dessen Wand mit bunten vierblättrigen vergoldeten Rosetten geschmückt ist. Lucas, in grünem Unter- und goldenem Oberkleide, sitzt vor einem kleinen vergoldeten Tische, in einem Buche schreibend. Links steht eine Kiste, deren Deckel geöffnet ist, darin Bücherrollen (also eine eigentliche *Βιβλιοθήκη* im engsten Sinne!). Ueber dem Evangelisten auf einem schwarzen quer durchgehenden Streifen die Worte in Gold: *LUCAS PER VITULUM XPI FERT PONTIFICATUM.* Darüber in der oberen kleineren Abtheilung des Ganzen, welche eine tempelartige, mit einem Kreuze schliessende Verzierung bildet, der geflügelte Stier auf grünem Felsen stehend. — Auf der Rückseite des Blattes in prächtigen, vergoldeten und geschmackvoll verzierten Buchstaben die Inschrift: *INCIPIT EVANGELIUM SECUNDUM LUCAM.*

Ein Evangeliarium aus dem X. Jahrh., prächtig geschrieben, mit sorgfältig gemalten, vergoldeten und versilberten Initialen. Ein dabei befindliches Fragment einer lateinischen Liturgie von fünf Blättern enthält folgende Miniature: 1) eine Kreuzigung Christi; das Kreuz grün, sägeartig gezackt; unten, um den Stamm gewunden, die Schlange. Rechts Maria, links Johannes, die Hände emporstreckend. Beide mit einem grünen Heiligenschein, der roth, schwarz und weiss umrandet, versehen; Christus ohne Heiligenschein. Die Figuren in blassbraunem Tone mit dem Calamus ausgeführt, nur hier und da mit dem Pinsel nachgeholfen. Grund dunkelbraun, blau umrahmt. In dem Rahmen Inschrift, als: *ANNUAT HOC AGNUS ... MUNDI PRO PESTE PEREMPTUS* etc. — 2) Der heil. Gregorius, auf einem Throne sitzend, den Kopf auf die linke Hand gestützt, mit der Rechten ein auf einem Lesepulte liegendes Buch haltend. In letzterem sind die Worte zu lesen: *SCRİBİT GREGORİUS DİCTAT QUAE SPS ALMUS.* — Die Taube des heil. Geistes dictirt ihm in das rechte Ohr. Das Ganze auf dunkelbraunem Grunde mit weissen Linienverzierungen gemalt und von grünem Rahmen eingefasst. — Auf dem Deckel von Eichenholz schönes Schnitzwerk von Elfenbein; byzantinisch, trefflich erhalten. Zwischen zwei durchbrochenen Säulen Maria mit dem Kinde, halbe Figur; das Kind hält in der linken Hand eine Rolle und erhebt segnend die Rechte. Die Heiligenscheine, der Aufschlag der Aermel der Maria und das Unterkleid des Kindes sind vergoldet. (Abbildung enthält der unten vermerkte Naumann'sche Catalog.)

Ein Psalterium aus dem XIII. Jahrhundert, sorgfältig und elegant geschrieben. Zum Anfange eine zusammenhängende Reihe von Bildern ohne Schrift. Jede Seite — in der Mitte getheilt — enthält zwei Bilder. Ausserdem sind im Calendarium die Zeichen des Thierkreises und andere bezügliche Darstellungen auf Goldgrund, und weiter im Texte Initialen mit Malereien angebracht. Sämmtliche Figuren auf Goldgrund; die Gesichter mit schwarzen Conturen umzogen; grosse Armuth der Farben, die Gewänder nur blau oder roth. Wahrscheinlich italienische Arbeit. Die Gegenstände der Bilder sind: Eine Verkündigung Mariä; eine Geburt Christi (Maria an der Erde liegend, neben ihr Joseph, sitzend; im Hintergrunde Ochs und Esel); eine Verkündigung bei den Hirten; die Anbetung der heil. drei Könige; Flucht nach Aegypten; Darstellung Christi im Tempel (Christus, zwölfjährig, vor dem Tempel stehend, bei ihm drei Schriftgelehrte); Christi Einzug in Jerusalem; dessen Versuchung (Christus steht auf dem Tempel und unten, bis zum Dach hinaufreichend, der gehörnte Satan); Christi Gefangennehmung (Judaskuss); Christus vor Pilatus; dessen Geisselung; die Kreuztragung; der Gekreuzigte, rechts Maria, links Johannes; die Abnahme vom Kreuze, dabei wieder Maria und Johannes; die Frauen am Grabe, dabei der Engel; Christus steigt zur Vorhölle nieder; er wird am Garten von der Maria Magdalena gefunden und erkannt; dessen Himmelfahrt; die Ausgiessung des h. Geistes; der Tod Mariä; die Krönung derselben; Christus als Weltrichter. — In den Initialen kommen alsdann folgende Bilder vor: In einem B oben König David mit der Harfe, unten ein sitzender, auf einem Schild gestützter Goliath, vor ihm David mit der Schleuder zum Wurfe ausholend. — In einem D kniet David vor dem Busse predigenden Propheten Nathan. — Abermals in einem D David mit einem Propheten im Gespräch. — In einem dritten D David als Hirtenknabe, wiederum mit einem Propheten; David trägt auf der Schulter einen Stein. —

Fleischer et Franc. Delitzsch. Accedunt tabulae lithographicae XV. Grimae, 1838. 4. — Ferner: Archiv für die zeichnenden Künste etc.; von Dr. R. Naumann und R. Weigel. I. Jahrgang III. Heft. S. 233 u. w.

In einem S unten König David, bis an die Brust im Wasser stehend und die Hände betend zu dem oben befindlichen Gottvater emporhebend; dieser erhebt die Rechte und hält in der Linken die Weltkugel. In einem E David auf dem Throne, in jeder Hand einen Hammer, womit er ein über demselben befindliches Glockenspiel anschlägt. — In einem C drei singende Mönche, die vor einem Pulte stehen, auf welchem ein Buch liegt. — In einem D Gott Vater und Gott Sohn auf einem Sitze sitzend, mit Heiligenschein und Büchern.

Fragment einer deutschen Uebersetzung des alten Testaments, aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts; Pergamenthandschrift in gross Folio. Die Uebersetzung nach der Vulgata. Bunte Arabesken-Initialen und Malereien. Moses vor einem Pult, darauf ein aufgeschlagenes Buch liegt mit der Inschrift: *Audi israhel precepta domini et ea in corde quasi in libro* ..... In einiger Entfernung fünf ihm zugewandte Männer; über ihnen die Worte: filii israhel. Auf dem Hintergrund roth und blaue Arabesken. — Dann Juda vor Jehova, gemäss dem Anfange: Nach dem Tode Josua fragten die Kinder Israel den Herrn etc. Jehova oben in den Wolken, ein Buch haltend, wie gewöhnlich die Rechte erhoben; Juda — durch die Ueberschrift „Judas" bezeichnet – trägt ein langes blaues Kleid mit gelbem Gürtel, eine jüdische Mütze und in der Rechten ein Schwert. — Ferner Samuel und Saul. Samuel, auf bergigem grünem Grunde stehend, hält in der Rechten ein Band, darauf zu lesen: „*Unxit te dominus in regem super cunctum israhel.*" Saul, gekrönt, in dunkelrothem langem Kleide, in der Linken das Scepter, in der Rechten den Reichsapfel. Ueber beiden Figuren die Namen. — Weiter König David; Ueberschrift: „Kunig Dauid." Wie Saul mit Reichsapfel und Scepter. — Hierauf: David von der Abisay von Sunem gepflegt. Dem mit der Krone im Bette liegenden David reicht die rothgekleidete, lang- und blondhaarige Abisay einen Becher dar. (Flüchtig ausgeführt.) — Endlich: König Ahasja und der Prophet Elias. Ahasja gekleidet wie König David, doch ohne Scepter und Reichsapfel, steht mit erhobenen Händen; die rothe Ueberschrift: „Ochosias" kennzeichnet ihn. Elias, in hellblauem Rock und Beinkleidern, hält in der linken, an die Hüften gelegten Hand ein Band mit der Aufschrift: „*hec dicit deus irael.*" Oben zwischen beiden ist zu lesen:

War vmb das du haiſt geſant
Zu acharons got beelzebub
Du wirſt nicht aufſten von
Dem pett auff dem du leiſt.

Sämmtliche Bilder im Entwurf und in der Ausführung roh, doch sehr anmuthig in den Farben.

Ein Deutsches Psalterium vom Jahre 1386. Der Schreiber desselben, Heinrich Vorster, ist jedenfalls auch der Maler zweier darin befindlicher Miniature, Federzeichnungen in Schwarz und Roth: Ein heil. Augustin und ein König David, beide mit Spruchbänden, die indess nur die Namen angeben. Am Schlusse des Manuscripts heisst es:

Sub anno incarnacionis
domini M° CCC° octuage-
ſimo ſexto in vigilia Aſ
ſumptionis marie hora
veſperarum Completus eſt iſtic
liber
Per manus henrici vor
ſter tytulum et cetera: ~.

Ein höchst prächtiges Missale des XV. Jahrhunderts. Die Miniaturen desselben fein und höchst edel in der Zeichnung; die Farben bei reinster und zartester Harmonie sehr glanzvoll und brillant. Die eingeschriebenen Worte: *Pntato (presentato) da Mons. Arciuuo (Arcivescovo) di S. Seuerina, à di* 25. *di Nouembre* 1583 — bezeugen, dass das Buch in Italien in Gebrauch gewesen. Dafür sprechen ferner italienische Stellen, welche mitten im lateinischen Texte vorkommen. Ein auf Bl. 100*b* enthaltenes Gebet mit der Ueberschrift: „*Henricus Panhormitanus ordinis predicatorum theologus et philosophus Serenissimi Ferdinandi de Aragonia Sicilie regis incliti cofessor et archiepiscopus Acherontinus et Matheranus hanc sequentem orationem pro eo rege Ferdinando filio suo spirituali ad Christi piissimum vultum, cum orare eum spiritus sanctus dederit, divino dono composuit devote*" etc. deutet darauf, dass die Handschrift zu Ende des XV. Jahrhunderts, etwa um 1494 geschrieben worden, da der Verfasser dieses Gebetes, der Erzbischof Henricus von Azewenza oder Cirenza in den Jahren von 1471—1483 (gemäss Ughelli) fungirte, mit jenem Könige Ferdinand nur Ferdinand I., König von Neapel, gemeint haben kann, der

den 25. Januar 1494 starb. Dessen gehasster Sohn und Nachfolger, Alphons, der schon am 23. Januar 1495 die Krone seinem Sohne Ferdinand II. überlassen musste und der bereits den 19. November desselben Jahres starb, ist derjenige, für den in der „Oratio“ gebetet wird, obgleich es in der oben von uns gegebenen Ueberschrift heisst: „*pro Ferdinando rege.*“ Da nun — fährt der Referent in dem Archiv für zeichnende Künste fort — die Handschrift das Wappen der Familie Strozzi führt, so kann derjenige, auf dessen Befehl sie entweder geschrieben wurde, oder in dessen Besitz sie nachmals kam und deshalb das Familienwappen vorgesetzt erhielt, wohl nur der durch seine Liebe zur Kunst und Wissenschaft bekannte und als Schwiegersohn des Herzogs von Urbino Lorenzo de Medicis mit den Medicäern in naher Verbindung stehende Filippo Strozzi (gest. 1537) sein. Die Bilder stellen dar: Eine Verkündigung der Maria; eine Geburt Christi (in einem rothen und goldenen S); ein Requiem (*Requiem eternam dona eis domine etc.*); die thronende Gottesmutter; Maria als Himmelskönigin (in einem auf blauem Grunde stehenden rothen und goldenen G); die Krönung der Maria (in einem S); den heil. Thomas von Aquino in Verzückung



„*Ich war nackt und ihr bekleidetet mich*“ (*Matth.* 25, 36.)

vor dem Kreuze (in einem ausgezeichnet schönen C); den heil. Augustinus (in einem D); den heil. Anselm (ebenfalls in einem D); der betende Thomas von Aquino (in einem P); den Papst Benedict (ebenfalls in einem P; der Papst in vollem Ornat); den gestorbenen Christus; derselbe steht in einem Sarge, hinter ihm das Kreuz, aus den Wunden der Seite und der Hände strömt das Blut; eine strahlende Glorie umgiebt denselben (in einem A); den Rath der Feinde; die Feinde: drei Ritter in voller Rüstung (in einem C); Gott Vater (in einem D); Gott Sohn (gleichfalls in einem D; später die Darstellung beider nochmals in anderen Buchstaben); Christus auf die Seitenwunde zeigend (in einem schönen goldenen R); den betenden König David (in einem D); denselben noch zweimal; ferner den h. Sebastian; den Engel Raphael mit dem Sohne des Tobias; die Kreuzigung Christi; Basilius den Grossen; einen segnenden Christus; einen schreibenden Predigermönch (wahrscheinlich das Portrait des obengenannten Henricus Panormitanus); den heil. Augustin; den heil. Sebastian; den Erzengel Michael, den Satan besiegend; eine Anbetung Mariä (das Jesuskind erhebt segnend seine Hand gegen einen auf einem Kissen knieenden und anbetenden Mann); den heil. Cyprianus. Ausserdem noch zahlreiche bunte Initiale ohne Bilder.

Folgende Bibelausgaben finden sich in dem Weigel'schen Kunstcatalog (Abtheilung 1 bis 27) angeführt und näher bezeichnet:

Rafael's Bibel. *Imagines Veteris et Novi Testamenti a Raph. Sanctio Urbinatis in Vaticani Palatii Xystis mira picturae elegantia expressae J. J. de Rubeis cura et sumptib. del. incis. ac typ. ed.* 55 Blätter von *C. Fantetti* und *P. Aquila* meisterhaft gestochen. *Romae,* 674. gr. 4.

Holbein's Bibel. *Icones historiarum Veteris Testamenti. Lugd. ap. J. Frellonium*, 1547. Vierte Ausg. von 94 Holzschnitten.

Holbein's Bibel. *Icones* (90) *veteris Testamenti; illustrations of the old Testament, engraved on wood, from designs by Hans Holbein* (*by John and Mary Byfield*). Mit engl., lat., franz., ital. und span. Text. London 830. 8.

Quadrins historique d'Exode — *Quadrins hist. de la bible* (*Genese*) — *Les figures du nouveau Testament.* Die schöne Holzschnittbibel des Sal. Bernard, genannt *le Petit Bernard.* Lyon, 553. 54. 8.



„*Ich lag krank und ihr besuchtet mich*" (*Matth.* 25, 36.)

Icones hist. Vet. et Novi Testamenti. Dieselben Holzschnitte des *Petit Bernard* mit lat. und franz. Versen. Genevae, de Tournes, 681. 8.

Biblische Figuren des Alten und Newen Testaments, gantz künstlich (in Holz) gerissen durch den weitberühmten Vergilium Solis zu Nürnberg. Frankfurt, 560. 4.

120 Biblische Geschichten des Alten und Neuen Testaments in Kupfer geätzt von *J. B. Schellenberg.* Mit Erklärungen von Herm. Lavater. Winterthur, 826. Neue revidirte Ausgabe, im grössten 8. auf Velinpapier.

Holbein's Bibel. *Historiam ueteris instrumenti icones ad uiuum expressae. Lugduni, sub scuto Coloniensi MDXXXVIII. In fine: Excudebant Lugduni Melchior et Caspar Trechsel, fratres,* 1538. Text latein. Ueberschriften. Erste Ausgabe von 92 Holzschnitten. 4.

Holbein's Bibel. *The Images of the Old Testament. Printed at Lyons, by Johan Frellon, the yere of our lord God* 1549. Text englisch und französisch. 5. Ausgabe von 94 Holzschnitten. 4.

Holbein's Neues Testament, oder die Holzschnitte zu der Offenbarung Johannis. Das newe Testament yetz klärlich auss dem rechten grundt Teutscht. —

Auch die Offenbarung Johannis mit hübschē Figuren etc. Basel, durch Th. Wolff, im Jar 1523. Titelverzierung mit dem dem Lützelburger zugeschriebenen Zeichen, und 21 Blättern zur Apokalypse; breiter und freier Schnitt. 8.

Neuwe Biblische Figuren: künstlich und artig gerissen, durch den sinn- und kunstreichen auch weitberühmtē Joss Amman von Zürych, mit schönen teutschen Reimen — — durch Herr Heinrich Peter Rebenstock, Pfarher. Frankfurt a. M. (S. Feyerabend), 1571. 8. — Diese von den Biographen nicht genannte Ausgabe enthält eine neue Folge biblischer Figuren, von J. Amman erfunden und geschnitten. 200 Blätter in Oval in der Breite, mit verzierten Einfassungen.

Die Propheten all Teutsch. D. Mart. Lut. (Luther) getruckt zu Frankfurt am Main durch D. Zephelium, J. Raschen und S. Feyerabend etc., 560. mit vielen Holzschnitten von V. Solis.

Künstliche und Wolgerissene Figuren, der fürnembsten Evangelien, durchs gantze Jar, sampt den Passion und zwölf Aposteln, dergleichen vor nie in Druck aussgangen u. s. w. Durch Jost. Amman, Bürgern zu Nürnberg. 2. Ausgabe. Gedruckt zu Frankfurt am Mayn. Anno 1587. Am Schluss: Impr. Francof. *ad M. per Joa. Fey*erabendt, *impensis Sig. Feyerabendii. Anno* 1587. 4.

Raphael's Bibel, mit dem Titel: *Historia del Testamento vecchio (e nuovo) dipinta in Roma nel Vaticano da Raffaelle di Urbino, et intagliata in rame da S. Badolocchi et Ciouanni Lanfranchi Parmigiani. Al. Sig. Annib. Carracci.* 57 Blätter von Badolocchi und Lanfranco nach Raphael's Gemälden und Zeichnungen radirt. *Roma, Orlandi. Exc. Mich. Colyn Amstelodami Ao.* 1614. qu. 4.

Das New Testamēt, so durch L. Emser säligē vteutscht, und des Durchlewchtē hochgeborēn Fürstē un̄ Herrē Georgē Hertogen zu Sachssen etc. Regimēt un privilegio aussgangē ist. Anno 1529. Mit Holzschnitten; die der Offenbarung sind verkleinerte Nachbildungen der Holbein'schen. Am Schluss: Gedruckt zu Leyptzick durch Valten Schuman̄ des Jars 1529. kl. 8.

Biblia sacra veteris et novi Testamenti, secundum edit. vulg. 3 Tomi. Die schöne Holzschnittbibel von Tob. Stimmer. Basil. per Th. Guarinum, 578. gr. 8.

Burgmair's Apokalypse. Das neu Testament, mit gantz nutzlichen vorreden, u. s. w. Mit vielen Holzschnitten und Initialen. Auf dem Titelblatt: Christus am Kreuz, an dessen Fuss die Evangelisten und Heilige; auf Wolken, rechts heilige Männer, links heilige Frauen. Unten in der Mitte Meister Hans Schäufelein's Zeichen. Folio. Das Wichtigste sind die 21 apokalyptischen Bilder von Hans Burgmair, sämmtlich mit des Meisters Zeichen; auch sind von diesem die Initiale. Am Schluss: Gedruckt — Augsburg, durch Silvanum Ottmar, — XI. Tag Juny des 1523 jars. Fol.

Das new testament nach bawt der Christlichn̄ kirchen bewertn̄ text, corrigirt, un wiederumb zu recht gebracht und XXVII. Gedruckt zu Dressden durch Wolfgang Stöckel. Erste sehr seltene Ausgabe der römisch-kathol. antilutherischen Uebersetzung von Hieronymus Emser, herausgegeben auf Befehl des Herzogs Georg von Sachsen. Folio. Mit schönen Holzschnitten von Meister *G. L.* (Gottf. Leigel, aus Cranach's Schule) und mit den apokalyptischen (vergrösserte Nachahmungen der Holbein'schen) Bildern in den Originalformschnitten von Lucas Cranach, die vielleicht in Abklatschen von Typenmasse, da Emser, wie Heller berichtet*), auf Befehl Herzogs Georg nach Wittenberg an Cranach schrieb, er möge ihm Formen der Figuren (Offenbarung Johannis) um 40 Thaler ablassen, die er ihm auch dafür erliess.

Evangelia mit usslegūg des hochgelertn̄ Doctor Keiserspergs — Summer und Wintertheil durch d. gātz. jar. u. s. w. Mit vielen Holzschnitten, z. B. Christi Geburt von H. Schäuflein; die meisten aber von dem anonymen Meister H. F. — Am Schluss: So endet hie dise Postille — von dn̄ hochwirdigē Doctor Johannes Geiler ō Keisersperg u. s. w. Strassburg, Joh. Grieninger 527. Fol.

Urse Graf's Passion. Der text des passions oder lidens christi, uss den vier evangelisten zusammen inn eyn syn bracht mitt schönen Figüren. Mit 26 Holzschnitten von Urse Graf. (Nur einer, nämlich die Auferstehung, von einem andern Meister, vielleicht H. Schäufelein.) Am Schluss: hie endet der passion etc. Getruckt von Johannes knoblouch zu Strassburg Anno millessimo quingentesimo sexto; und auf der Rückseite des Schlussblattes das sogenannte Wappen unseres Herrn, der leidende Christus von den Marterinstrumenten umgeben. Fol. (Bei Weigel erste, höchst seltene Ausgabe.)

Postilla Guillermi super Epistolas et Evangelia: *per totius anni circuitum:*

---

*) Vergleiche „Lucas Cranach's Leben und Wirken von J. Heller", Bamberg 1821. S. 275 u. f. — Ferner den Art. „Heller, Jos.", unseres Lexikons.

De tempore, Sanctis, et p. defunctis: aere et arte nova impressa etc. Mit vielen kleinen Holzschnitten von Urse Graf. Am Schluss: *Explicit concordantia quattuor euāgelistarum etc. Basilea impressa — Anno* 511. 4.

Hans Brosamer's Bibel. *Biblia Veteris Testamenti et Historiae, Artificiosis picturis effigiata.* Biblische Historien, Künstlich Fürgemalet. Franc. *Apud Hermanum Gulfferieum Anno M.D.L.III.* (142 Bl., meist verkleinerte Copien nach Holbein's berühmter Bibel.) — *Novi Testamenti, Jesu Christi Historia effigiata. Una cum aliis quibusdam Iconibus.* Das New Testament, und Histori Christi, fürgebildet. Franc. *Apud Herm. Gulfferieum* (109 Blätter, zum Theil nach Dürer). — *Apocalypsis S. Joannis.* Die Offenbarung S. Johannis. Francofurti *Excudebat Hermannus Gulffericus* 1553. (27 Bl., Copien nach Holbein's Apokalypse) kl. 8.

Novi testamenti aeditio postrema, per D. Erasmus Rot. Omnia picturis illustr. Mit Holzschnitten. *Figuri in Off. Froschvuiana* 554. 8.

M. Scheitz's Bilderbibel. Biblia, das ist: die gantze h. Schrift Alten und Newen Testaments, deutsch, D. Martin Luther. — Auf Churfürstl. Sächs. Durchl. H. Johann Georgen des Andern Befehl etc. — Auch durchgehends mit eingedruckten grossen alle durch einen kunstreichen Mahler gantz neu gezeichneten und von den berühmtesten Künstlern gestochenen Kupffern gezieret. (Nach M. Scheitz's des Hamburg. Malers Zeichnungen gestochen von J. de Visscher, A. Blotelingh, G. A. Wolfgang, Ph. und B. Kilian, M. Küsell, A. Börner, J. G. Waldtreich, C. N. Schurtz, C. Hagens, H. Bary, J. Veenhuysen und J. Sandrart.) Lüneburg, gedruckt und verlegt durch die Sterne. Im Jahr Christi 1672. Fol.

H. Schäuflein's grosse Passion. *Speculum passionis domini nostri Jhesu christi — per Udalricum Pinder.* Mit 40 Capitel-Holzschnitten, mehreren doppelten und vielen kleineren von H. Schäuflein. Impr. Nurenbergae 1507. Fol.

H. S. Beham's Apokalypse. *Typi in Apocalypsi Joannis depicti vt claribvs vaticinia Joannis intelligi possint.* Mit 27 (einer doppelt als Titelschmuck) Formschnitten von H. S. Beham, dessen Zeichen auf dem Titel. *Cvm Caes. Maiet. Privil. Francofurti Christianus Egenolphus excudebat.* 4.

Biblia, d. i. die gantze Heylige Schrifft. Teutsch D. Martin Luth. Sampt einem Register und schönen Figuren 1561. — Die Propheten all teutsch etc. 1561. Das Newe Testament etc. 1561. — Mit 154 schönen Holzschnitten von V. Solis mit Einfassungen *inclus.* der Titel und Portraits, der Pfaltzgrave bei Rhein, Friedrich und Ottto Heinrich. Getruckt zu Franckfurt a. Mayn dürch David Zephalium, Johann Raschen, und Sigmund Feierabend, im jar unserer Erlösung tausend fünffhundert ein und sechtzig. Fol.

Passional. Inn Welchem mit sonderem fleiss in schöne Figuren zusammengebracht sein die fürnembste historie uñ geschicht des lebens, leidens unsers Herre Jesu Christi etc. Enthält 41 Holzschnitte mit des V. Solis Zeichen und zwar die Copien der kl. Passion A. Dürer's und einiger Anderer. Getruckt zu München durch Adam Berg. Anno 1572. 4. Seltene Ausgabe.

Historiarvm memorabilivm ex Genesi descriptio, per Gul. Paradinum. — Hist. mem. ex Exodo — per Gul. Borluyt — Levit. Jud. Reg. etc. Die schöne Holzschnittbibel des Sal. Bernard, gen. *le petit Bernard. Lugduni ap. Joa. Tornaesium.* 558. 8.

Figure de Vecchio Testamento, con versi Toscani per Damian Maraffi, nuouamente composti, illustrate. — In Lione per Giou. di Tournes 1554. — *Figures du Nouveau Testament. A'Lion par Jan de Tournes* 1556. Holzschnittbibel des Sal. Bernard etc. 8.

Rationarium Euangelistarum. Omnia in se evangelia. prosa. versu. imaginibusq. q. mirifice cōplectēs. Mit guten Holzschnitten, Imitation des xylogr. Werks: *Ars memorandi not. per fig. Evang. Trad. Thom. Badensis cogn. Anshelmi* 507. 4.

Novi Testamenti Jesu Christi Historia effigiata. Una cum aliis quibusdam Iconibus. Das New Testament, und histori Christi, fürgebildet. Zu Franckfurt bei Chr. Egenolff's Erben. 1557. — *Apocalypsis S. Joannis.* Die Offenbarung S. Johannis. Franc. *Apud Haere. Chr. Egen* 1558. Mit vielen guten Holzschnitten, zum Theil von *H. Schäuflein,* in 8. — Zum Theil in H. Brosamer's Manier, wo nicht von ihm selbst.

Die berühmte Koburger'sche Bibel mit Holzschnitten, Nürnberg 1483. gr. Fol. — hie hebet an die Epistel des heyligen priesters sant Iheroonimi zu Paulinū vō allen göttlichen buchern der hystori. — Am Schluss: diss durchlauchtigist werk der gantzen heyligen geschrifft: genant dy bibel — — un mit schönen figuren dy hystorie bedeutēde. hat hie ein ende. Gedruckt durch anthonium koburger in der löblichen Keyserlichen reychstadt Nürenberg. Nach der geburt cristi des gesetzs der genaden.

vierzehen hundert und in dem dreyundachtzigstē iar. am montag nach Ivocavit. u. s. w. — Die Menge interessanter Holzschnitte dieser Bibel gehören der Kölnisch-Niederländischen Schule an, vielleicht von und nach Israel von Mecken; es sind dieselben, die früher zu der berühmten Kölner Bibel (1470—1480) und später in der Halberstädter Bibel (1522) angefertigt und gebraucht worden sind. Im Vorwort der Kölner Bibel sagt der Uebersetzer oder Drucker, dass er diese Figuren zum Nutzen und Vergnügen der Leser habe machen lassen, und zwar nach den Gemälden, die in vielen Kirchen und Klöstern befindlich wären. Sehr seltene Bibel; die Holzschnitte meist colorirt, die Initialen gemalt.

Lübeck'sche Bibel, de Biblie uth der uthlegginge doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlitich uthgesettet, mit sundergen unterrichtingen, alse men seen mach. 2 Theile. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket 1533. — Erste niedersächsische Ausgabe von Luther's Bibel, mit schönen Holzschnitten, von einem der sächsischen Schule angehörenden, dem Eduard Schöne nahe kommenden Meister, zum Theil mit den Zeichen *D. K. N.* 1530 und *A. E.* verschlungen, welche den Monogrammschriftstellern unbekannt geblieben sind. — Am Schluss: dyt löfflyke werk, ys also, Godt Almechtig tho love und eeren, Na Christi unses Heren gebort, ym Dusend vyfhundert unde veer dörtigesten yare (1534); am ersten dage Aprilis in der Keyserliken Stadt Lübeck, by Ludowich Dyetz, dorch den druck vullendet, mit gnade unde hülpe des Almechtigen Godes, dem loff, prys, eere unde danck yn ewicheit sy, *AMEN.* Fol. Sehr selten.

Biblia: Das ist: die gantze heilige Schrifft; Deutsch. Auffs new zugericht. Doct. Mart. Luth. 2 Theile. Wittemberg. Gedruckt. Durch Hans Lufft 1550. Fol. die Menge schöner Holzschnitte, der sächsischen Schule angehörend, sind meist von G. Leigel und Hans Brosamer, und ist dies die erste Ausgabe der Lufft'schen Bibel mit Holzschnitten.

Biblia sacra, ex postremis Doctorum omnium vigiliis, ad Hebr. verit. et probatissimorum exemplarium fidem etc. Mit unbekannten guten Holzschnitten der sächsischen Schule. *Lugduni apud Jacobum de Millis* 1563. — Am Schluss: *Lugduni, excudebat Joannes Pullon alias de Trin.* gr. 8.

Biblia sacra utriusque Testamenti: iuxta veterem translationem etc. etc. collatis. Die schönen Holzschnitte in kl. qu. 8. meist mit Randleisten sind von Hans Springinklee und Erh. Schön; vor dem Register dieser Ausgabe der schöne Holzschnitt in Fol. von A. Dürer: das Nürnbergische Weppen. *Sancta Justicia.* 1521 *Excusum Noremberge ap. F. Peypus* 1520. Fol.

Das Newe Testament mit Fleyss verteutscht. 1524. Mit schönen Holzschnitten von H. Springinklee und E. Schön. Die Evangelisten und Apostel in kleinerem Format als die Hauptblätter; auch mit schönen Initialen. Gedruckt zu Nürmberg durch Friderichen Peypus 1524. Fol.

Das gantze New Testament: so durch den hochgelerten L. Hieronymum Emser verteutscht u. s. w. (Emser's anti-lutherische oder katholische Uebersetzung des N. Test.) Mit schönen Holzschnitten von Anton von Worms. Ausser den Bildern der Evangelisten, dem Wappen auf dem Ttel: *o. Foelix. colonia,* den schönen Initialen etc. ist die schöne Folge der Bilder zur Apocalypsis — zu welcher die Holbein'sche Apocalypsis zum Muster gedient hat — vorzüglich beachtenswerth. Ein Blatt davon trägt die Jahreszahl 1525. Cöln Gedr. durch Heronem Fuchs, corrigirt von D. J. Ditenberger. Mit Verlag etc. Peter Quentel's 1529. am 23. August. Fol.

Neuwe Biblische Figuren, des Alten und Neuwen Testaments (fast alles Bilder aus dem A. Test. und der Apokalypse) geordnet und gestellt durch den fürtrefflichen und Kunstreichen Johan Bockspergern von Saltzburg, den jüngern, und nachgerissen mit sonderm Fleiss durch den Kunstverstendigen und wolerfahrnen Joss Amman von Zürych. Allen Künstlern, als Malern, Goltschmiden, Bildhauwern, Steinmetzen, Schreinern etc. fast dienstlich und nützlich. Frankfurt am Mayn, G. Rabe, S. Feyerabend, und Weygand Hanen Erben 565. qu. 4.

Sacra Biblia, ad vetustissima exemplaria castigata etc. Mit vielen kleinen Holzschnitten in Oval, fast rund, die Ecken ausgefüllt, von J. Amman. 2 Theile. *Impr. Francofurti ad Moenum ap. Gerog. Corvinum, impensis Sigismundi Feyerabend* 1571. 8.

Summaria über die gantze Biblia, das Alte und Newe Testament — durch Vitum Dieterich. Mit Fleiss von newen übersehen, und mit schönen Figuren gezieret. Mit vielen schönen Holzschnitten (ohne Einfassung) von V. Solis und Zeitgenossen, nebst dem Portrait von M. Vitus Dieterich. Franckfurt am Mayn, David Zepheln, J. Raschen und S. Feyerabend. 1562. Fol.

Dat bock van den leuen ons liefs heeren ihesu cristi anderweruen gheprint.

ghecorrigeert. eñ merckelyck verbetert, etc. etc. Goth. Druck. — Mit einer grossen Menge des Alterthums und grossentheils ihrer Kunst wegen sehr beachtenswerthen Holzschnitten. Sie sind von verschiedener Grösse, scheinen zum Theil älter als die Folge kleiner Holzschnitte, welche Heinecke in d. Idée gen. S. 429, und Murr im Journal zur Kunstgeschichte, 1. Band. S. 2 beschrieben und dort mit abgedruckt sind, zum Theil auch neuer, und diese zum Theil so vorzüglich, dass sie an die Arbeiten des Quitin Metsis erinnern. — Am Schluss: — *gheprent in die zeer vermaerde coopstadt Tantwerpen by my Claes leeu Int iaer ons heeren MCCCCLXXXVIII den twintichstē dach in nouembri. Deo gracias.* 4. Sehr selten.

C. v. Sichem's Holzschnittbibel. Biblia sacra, dat is de geheele heylige Schrifture, bedeylt in't oudt en nieuw Testament, oversien en verbetert na den lesten Roomschen text, verciert met veel schoone figuren, gesneden door Christoffel van Sichem. 2 Deelen. Eerst t' Antwerpen by Jan van Moerentorf, en Corn. Verschuren en nu herdruckt by Pieter Jacopsz Paets 1646. 1657. Fol. Diese mit gothischen Lettern gedruckte Bilderbibel ist sehr selten; die guten Holzschnitte sind nach den berühmtesten Meistern, als A. Dürer, H. Holbein, L. v. Leyden, G. Pencz, M. Hemskerk, H. Goltzius, A. Bloemaert u. A.; nebst einer Menge verzierter Initialen, Zierleisten, Vignetten etc.

Biblia del Malermi. — *Biblia cum concordātiis veteris et noui testamenti et sacrorum canonuz: nec-non et additione in marginibus varietatis diversoruz. textuum — — cum diligentia reuisa correcta et emendata.* Folgt das Buchdruckerzeichen von L. A. Giunta. Die Holzschnitte des Alten Testaments dieser berühmten Bibel sind dieselben, welche in der nachstehenden Ausgabe von 1498 benutzt sind, doch sind es weit mehr und mit einem *passe-partout* umgeben. Sind diese vom Venet. Holzschneider b. nach G. Bellini, G. Bonconsiglio oder Sandro Botticelli, so sind dagegen die des Neuen Testaments durchaus von anderem Schnitt und die Zeichnungen mehr in der Weise des Montagna, so dass sie (nach Weigel) für Benedetto Montagna'sche zu halten sind. Diese Holzschnitte sind kleiner als die des Alten Testaments und haben Höheformat. Auf einem Blatte ist das Zeichen c. und auf einem andern grossen, das — die ganze Blattseite einnehmend — die Geburt Christi mit der Anbetung der Hirten enthält — durchaus in G. Bellini's Styl —, ist das Zeichen L. Holbein ist die Anschauung dieser Holzschnittbibel bei der Ausführung der seinigen nicht fremd geblieben. — Am Schluss vor dem Register: *Biblia cū cōcordantiis — — — Venetiis impressa: Leonardo Lauredano Serenissimo Venetiarū Duce principante. feliciter explicit. Anno domini M.D.XI.V. calēdas Junij.* 4. Sehr selten.

Biblia del Malermi. — *Biblia cum tabula nuper impressa et cum summariis nouiter editis.* In Deutschland fast ganz unbekannt. Ausführliche Nachricht über diese Bibel in P. Zani's *Enciclopedia metodica delle belle arti P. II. Vol. I. p.* 261—295. Die Menge Venet. Holzschnitte in Vignettgrösse sind vom Meist. b. (Brulliot III. App. II. Nr. 28*) nach Zeichnungen von Bellini oder G. Bonconsiglio il Marescalco, wo nicht von Sandro Botticelli. Zu Anfang der Proverb. Salomon's ist ein grosser Holzschnitt in qu. 4. und zu Anfang der Genesis ein noch grösserer, welcher den sechsten Schöpfungstag vorstellt und die ganze Blattseite einnimmt. Die schönen Stempel der Initiale sind sehr beachtenswerth. Am Schluss vor den Registern: *Impressum venetiis p. symonem dictus beuilaqua* 1498. *die octauo Maii.* Am Schluss das Buchdruckerzeichen und der Name des Simon Bevilaqua. 4. Sehr selten.

Biblia del Malermi — *Biblia cum concordantiis veteris et novi testamenti etc. etc.* in einer Holzschnitteinfassung und mit dem Buchdruckerzeichen von L. A. Giunta. Enthält grösstentheils verkleinerte Nachbildungen der Quartausgabe, Venedig 1511. Mehrere Blätter mit dem Zeichen c. des unbekannten Formschneiders. Die grössere Darstellung der Schöpfungstage ist darin zweimal enthalten und trägt das Zeichen z. a. (vielleicht Zoan Andrea?). Auch ein grosses, die ganze Blattseite einnehmendes Bild der Anbetung der Hirten, verschieden von dem, welches die Quartausgabe enthält. Nach Weigel — gemäss der kleinen characteristischen Formschnitte zum Neuen Testament — mehr Paduanisch-Venetianischen als Florentinisch-Venetianischen Ursprungs. Am Ende vor dem Register: *Biblia — — feliciter explicit. Venetiis mādato et expēsis nobilis viri Luce antonij de giunta Florētini diligenter impressa anno dñi* 1519. *Die.* 15. *mēsis Octobris.* kl. 8. Sehr selten.

Biblia ad vetustissima exemplaria nunc recens castigata. Mit einer grossen Menge kleiner guter Holzschnitte, meist nach Holbein, dem petit Bernard und andern Bildern berühmter Holzschnittbibeln. Mehrere jedoch sind auch Originale von *Gius.*

---

*) Vergleiche den Art. „Brulliot, Franz", im 2. Bande unseres Lexikons.

Porta della Garfagnana, genannt der jüngere *Salviati*, und nach ihm, wahrscheinlich von Christ. Criegher, Chr. Coriolano und andern berühmten venetianischen Holzschneidern jener Zeit. *Venetiis, apud Haer. N. Bevilaquae et soc.* und *Jac. Vitalem* 1576. gr. Fol.

De Bry's Bilderbibel. *Sacra vulg. Editionis Sixti V. P. M. Jussu recognita et Clementis VIII. auctoritate edita. Nunc autem CXXXX. figuris nouiter inuentis et in aesincisis illustrata a de Bry. Moguntiae* 1609. gr. 4.

Fröschauer's Holzschnittbibel. Die gantze Bibel der ursprünglichē Ebraischen und Griechischen waarheyt nach, auffs aller treuwlichest verteutschet. 2 Theile. Zürich, Chr. Froschauer 531. Fol. — Die vielen Holzschnitte zeigen Holbein'sche Weise, sind zum Theil Copien nach demselben. Einige mit dem unbekannten Zeichen *V. S.*, verschlungen gleichend dem des Virg. Solis, doch nicht von diesem.

Hans Brosamer's Bilderbibel. *Argumentorum in sacra Biblia, ac Rudolpho Gualthero carminibus comprehensorum Tomi duo.* Summarien über die gantz Bibel. Mit schönen Figuren geziert und in Reimen verfasst durch Burckhardum Waldis. 2 Theile. Frankfurdt a. M. d. Weygandt Han. 556. kl. 8.

Die Taboriten- oder Hussiten-Bibel. Böhmisch. Mit italienischen Holzschnitten. Venedig H. Lichtenstein 506. Fol. — Die Holzschnitte dieser ausserordentlich seltenen Bibel sind von dem Meister *L. A.*

Biblia sacra, ex postremis doctorum vigiliis, ad Hebraicam veritatē et probatiss. exemplariē fidem, cum Hebraicorum nominum interpretatione. Mit sehr vielen guten Holzschnitten. *Lugduni apud Gul. Rovillium* 563. 8. Die Schnitte in der Manier des Bernard Salomon, aber nicht Copien nach demselben. Auf einem Blatt Josua Cap. X. findet sich das Zeichen C. S. nebst dem Messer'schen.

Icones Biblicae Vet. et Novi Testamenti. Figuren biblischer Historien des Alten und Neuen Testaments. *Proprio aere aeri incisae, et venales expositae a Melchiore Kysel* (Küsel). 5 Theile mit 241 Kupf. Aug. Wind. 1679. 4.

H. Burgkmair's Apokalypse. Das neu Testament mit gantz nutzlichen vorreden, und der schwäresten örter kurtze, aber gute Ausslegung. Augspurg, S. Otmar, VII Tag Junii 1524. Fol. Die 21 trefflichen Holzschnitte tragen das Zeichen H. Burgkmair's; wahrscheinlich sind von ihm auch die schönen Initialen. Das Titelblatt schmückt ein Holzschnitt von H. Schäuflein, Christus am Kreuz, von Altvätern und Heiligen umgeben.

Sacrae Scriptvrae et divinarvm literarvm Biblia vniversa. (Vet. et Nov. Testamentum) Cum dilig. cura etc. elabor. etc. D. Erasmi Rot. versione nov. test. apposita etc. Praemissis ubiq. D. Hieronymi proleg. et insuper prooemis exim. theologi Joa. Brentii etc. etc. C. Indd. Lipsiae, N. Wolrab 1544. Fol. Die zahlreichen, der sächsischen Schule angehörenden Holzschnitte sind meist von *G. Leigel*, zum Theil mit dessen Zeichen versehen; andere scheinen von H. Brosamer und dem jüngern Cranach zu sein. Darunter auch die vier trefflichen Bilder der Evangelisten in ganzen Figuren, die dem ältern L. Cranach zugeschrieben werden. Weigel hält sie indessen für Arbeiten des jüngern Cranach, etwa nach Zeichnungen des ältern. Die reiche Folio-Titelverzierung (nach Weigel) vom jüngern Cranach.

Biblia cū concordantiis veteris et novi testamenti et sacrorum canonum etc. Lugduni per M. Jac. Sacon Expēsis notabilis viri Ant. Koberger Nurēburgensis 1521. gr. Fol. — Nach Weigel dem H. Springinklee zuzuschreiben. Darin auch einige italienische Holzschnitte, wounter die bedeutendsten: die Schöpfungstage und König Salomo in seinem Schlafzimmer.

Biblia, Det er den gantzke Hellige Scrifft, udsaet paa Danske. 5 Theile. Prentit i Köbenhaffn, aff Ludowich Dietz. *M.D.L.* Fol. — Diese sehr seltene dänische Bibel erschien auf Befehl Christian's III. Darin zahlreiche Holzschnitte aus der sächs. Schule, zum Theil nach J. Bink, daher man sie die Bink'sche Bilderbibel zu nennen berechtigt ist. Auf dem Titelblatt das auch vielfach anderweitig angewandte Bild des alten und neuen Bundes. Das auf der Rückseite des Titels befindliche Portrait Christian's III., in halber Figur (in Fol.), ist nach Bink's Zeichnung auf Befehl dieses Königs gerissen. Der Buchdrucker Dietz hat einige Holzschnitte von Monogrammisten seiner Lübeck'schen Bibel (1533. 34) hier wieder angebracht. Nach Bink (schwerlich von ihm selbst geschnitten) sind folgende Blätter: das Opfer Abrahams; Jacob sieht die Himmelsleiter; der Traum Pharao's, die Tabernakel etc. (sämmtlich in qu. 4); Aaron in der Tempelhalle (Fol.) und Josua in ganzer Figur, sitzend (qu. Fol.); die Thaten der Iseraliten, Simson's, Samuel's, Saul's, David's, Salomon's; die Kostbarkeiten des Tempels; der Prophet Esaias; der Prophet Daniel und dessen Vision (sämmtl. in qu. 4.); die Evangelisten in ganzen Figuren; das Pfingstfest;

Scenen aus dem Leben der Heiligen Petrus, Paulus, Jacobus, und die Bilder der Apokalypse, letztere sämmtlich in 8.

Bibliorvm vtrivsque Testamenti Icones, svmmo artificio expressae, historias sacras ad vivvm exhibentes, et oculis summa cum gratia repraesentantes: adeoq. doctis et venustis Carminibus exornatae, vt pius Lector verè sacrorum hic Emblematvm thesaurum possit agnoscere. In omnium, qui pietatis et literarum amantes sunt, gratiam, per candidum Studiosorum fautorem in lucem nunc primum aeditae (Ed. Phil. Lonicerus) Francoforti ad Moenvm apud G. Corvinvm impensis Hier Feyerabend 1571. 8. — Mit 200 Holzschnitten in Oval mit ausgefüllten Ecken von Jost Amman. 2. Ausgabe; siehe oben.

Die berühmte Halberstädt'sche Bibel, Nieder-Sächs. Biblia dudesch. Mit Holzschnitten; 2 Theile. Halberstadt 1522. 23. gr. Fol. Die vielen interessanten Holzschnitte sind dieselben, welche sich auch in der Cölner und Koburg'schen Bibel (s. oben) befinden. Nur wenige neue aus der ältern sächsischen Schule von dem Monogrammisten *C. D.* Das Hauptblatt davon ist die sich oft wiederholende Darstellung des Hieronymus in der Zelle.

Teutsch Ewangeli und Epistel. — Vom Latein in besser Teutsch gebracht. Mit lustigen Figuren vor mals nie gesehē. New getruckt. Strassburg, getruckt von Mart Flach, in der express von Joh. Knoblauch. 1522. Fol. — Mit vielen geistreichen Holzschnitten, aus welchen man, sowohl in der Zeichnung als im Schnitte, einen Vorgänger von H. Holbein d. J. erkennt.

Das alte Testament, deutsch. 2 Theile. Basel Adam Petri 1524. im Herbstmon. Fol. — Seltene, mit Holzschnitten reich verzierte Ausgabe Holbein'scher Richtung. Die Holzschnitte meist in qu. 8., theils geschickt, theils ungeschickt geschnitten. Unter die ersteren gehören die der Monogrammisten *J. F.*, *H. F.*, der sogenannte Furtenbach, *A. H.*, Anbros. Holbein, *A. P.*, der Buchdrucker A. Petri selbst, und *H. L. F.*, Hans Lützelburger, genannt Frank. — Das schönste Blatt enthält Seite 1: das Weltall oder die Schöpfung Himmels und der Erde mit der Erschaffung der Eva; in der Rundung musicirende und anbetende Engel. Anscheinend nach Holbein, vielleicht von ihm selbst aufgezeichnet. Das auf Seite 32 befindliche „Passamahl" — qu. 8. — ist nicht nur in der Zeichnung, sondern auch im Schnitt durchaus Holbein'scher Art und stimmt mit dessen Bibelbildern sehr überein. Auch Bathseba, S. 72, gleich in der Composition einer Holbein'schen Titelverzierung, doch nicht im Schnitte. Die Blätter: Abraham und die Engel (S. 12) und Bileams Esel erinnern an Hans Wechtelin (oder Vechtelin).

Biblia, dat ys, de gantze hillige Schrifft Sassesch corrigiret, na der lesten vordüdeschinge. Mart. Luth. Gedrucket tho Magdeborch, dorch Michael Lotter. 1536. Fol. — Nach M. Luther ins Sächsische übertragen von Joh. Bugenhagen. Mit vielen Holzschnitten von G. Leigel und H. Brosamer.

Die berühmte Kölnische (niedersächsische) Bibel mit Holzschnitten, gedruckt um 1476. gr. Fol. — Ganz ausserordentlich selten. Die grosse Menge höchst interessanter Holzschnitte sind später in der Koburger, Nürnberger und Halberstädter Bibel (s. oben) wieder aufgenommen worden. Sie gehören der Kölnischen oder niederrheinischen Schule an und sind, wie im Vorwort gesagt wird, nach den Fresken der Kirchen und Klöster gemacht worden. Diese Ausgabe hat mehr Holzschnitte als die, welche später erfolgten; z. B. fehlen bei diesen die reichen Titelverzierungen mit der Anbetung der Könige, dem Morristanz u. s. w. Die Holzschnitte des ersten Bandes sind colorirt, die des zweiten nicht.

ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ ΑΠΑΝΤΑ: Novi Testamenti omnia graece (ed. Jo. Oecolampadius) Basileae J. Bebelius 1524. 8. — Mit schönen Holzschnittinitialen, dabei das N. (der Geizige) aus dem Todtentanz-Alphabet von Holbein, und auf dem Titel der treffliche Metall- oder Holzschnitt: die symbolisirten Evangelisten, mit dem Zeichen V. G., wahrscheinlich Urse Graf bedeutend. (S. Rumohr's Holbein S. 112. 113.)

Biblia sacra utriusque Testamenti: iuxta veterem translationem etc. Noremberge apud F. Peypus 1530. Folio. Mit vielen Holzschnitten in kl. qu. 8. wahrscheinlich von H. S. Beham. Von ihm dürfte auch die reiche Titelbordüre in Folio sein: oben der Weltrichter, zur Seite die Evangelisten, unten die christliche und antichristliche Kirche. Am Schluss des alten Testaments die Geburt Christi von H. Springinklee. Vor dem Register — am Schlusse — das schöne Wappen von Nürnberg. Sancta. Justicia 1521 von A. Dürer.

Biblia ad vetustissima Exemplaria nunc recens castigata. His accesserunt Schemata Tabernaculi Mosaici, Templi Salomonis, omniumq. praecipuarum historiarum, summa arte et fide expressa etc. etc. Francofurti ad Moenum, apud Georg.

Corvinum, Sigism. Feyrabend, et Haered. Wigandi Galli. 1566. Folio. — Mit 128 schönen und Haupt-Holzschnitten von und nach Johst Amman, meist in qu. 4. In der jetzt zunächst folgenden Bibel vom J. 1589 kommen einige dieser Holzschnitte wieder vor.

Biblia. Das ist: die gantze heylige Schrifft, Teutsch. Doct. Mart. Luth. Jetzundt von neuwen, nach der letzten Edition, so D. Mart. Luth. vor seinem End selbst durchlesen, mit sondrem Fleiss corrigiert: Und mit nützlichen Summarien, über alle Capitel, durch den Ehrwirdigen Herrn Petrum Patientem D. etc. zugericht — auch mit schönen Figuren gezieret. 3 Theile. Gedr. zu Franckfort am Mayn durch Joh. Feyerabend, in verlegung Sigm. Feyerabends, Heinr. Tacken und Peter Fischers 1589. Fol. — Die Holzschnitte meist von J. Amman selbst, theils nach ihm von minder geschickten Holzschneidern geschnitten. Von ihm selbst ist z. B. das schöne Blatt in Fol.: Geschichte Adams und Evas; von diesem giebt es auch sehr seltene Abdrücke in Helldunkel. Folioblätter dieser Bibel sind ferner die reiche Titelbordüre vom Holzschneider M. F. und das Portrait des Pfalzgrafen Ludwig, Herzog in Baiern etc., die übrigen sind in qu. 4. (Vergl. Weigel's Catalog Nr. 18332; Bartsch IX. S. 224 und Brulliot I. Nr. 1996.)

Biblia Sacra (lat.), *stud. et opera A. Osiandri. Tubingae* 1600. Fol. — Mit zwei Radirungen von W. Dietterlein: das Portrait des Herzogs Friedrich zu Würtenberg und das Würtenbergische Wappen mit reicher architektonischer und figürlicher Umgebung, in Fol. Die Titelbordüren Holzschnitte in Stimmer's Manier, mit den Zeichen *J. Z.* (verschlungen), J. Züberlein und *J. L.*, dazwischen ein Herz und ein Schneidemesser nebst *d. F.* (*Fecit*).

Les Peintures sacrées sur la Bible. Par le R. Pere Antoine Girard, de la Compagnie de Jesus. Dediées à la Reyne Mere. Troisiesme Edition. Paris, Veuve de Ant. de Sommarille 1665 Fol. — Das Titelblatt in Fol. ist nach C. Vignon von E. Rousselet; die übrigen in klein qu. Fol. und in 4. sind von L. Gaultier, M. Lasne und C. Mellan.

Die Fürnehmste Geschichten der gantzen heiligen Schrifft, welche im Alten und Neuen Testament ausführlich zu finden. Durch biblische Figuren vorgestellet, und mit Reymen erkläret, zu heilsamer Betrachtung der Göttlichen Werke und Wunder, die in einem Augenblick beschauet werden können, Allen Liebhabern der h. Schrifft und der geistl. Geschichte nütz, absonderlich der Jugend, die durch dieses Mittel die heilige Schrifft leichtlich ins Gedächtniss fassen können. Frankfurt am Mayn (o. J. um 1700) 4. — Enthält 283 Holzschnitte meist alter Meister, z. B. der sächsischen Schule, als von G. Leigel, dem Meister mit dem kleinen Kreuz oder von Jacob aus Siebenbürgen (Jac. Lucius Corona Transylvanus), und zwar von dem letzteren die meisten; dann von dem Meister mit dem Schlüssel 1558, A. v. Worms u. A.

Bilderbüchlein, welches bestehet in hundert und sechs auserlesenen, künstlich geschnittenen biblischen Figuren. In deutlichen Reimen erkläret, und mit guten Erinnerungen bemerket. Der lieben Jugend zum besten in Druck gegeben. Magdeburg, Verlegts Johann Daniel Müller. 1691. qu. 4. — Die Holzschnitte sind Abdrücke älterer Platten aus Luther'schen Bibeln, zum Theil von und nach Cranach, H. Brosamer 1536, 1558 etc.

Adnotationes et Meditationes in Evangelia quae in Sacrosanctae Missae Sacrificio toto anno leguntur; cum Evangeliorum Concordantia historiae integritati sufficienti. Accessit et Index hist. ips. Evangel. in ord. temp. vitae Christi distribuens. 2. Ediz. Auctore Hier. Natali Soc. Jesu Theol. Antverpiae, M. Nutius 1595. Fol. — Die grosse Menge schöner zarter Kupferstiche in Folio, Scenen aus dem Leben Jesu, sind von Hieronymus, Johann und Anton Wierx, A. Collaert und C. de Mallery, theils nach Zeichnungen von Martin de Vos und Bern. Passari, theils nach ihren eignen Zeichnungen.

De Biblie mit vlitigher achtinghe: recht na deme latine in dudesk averghesettet. Mit vorluchtinghe unde glose: des hochgelerden Postillatoers Nicolai de lyra Unde anderer velen hillighen doctoren. Lübeck, Steffen Arndes 1494. Fol. Diese eigentliche erste niedersächsische oder Lübeck'sche Bibel, mit sehr vielen Holzschnitten, ist von äusserster Seltenheit. Vergl. J. M. Goezens Versuch einer Historie der gedruckten niedersächsischen Bibeln vom J. 1470 bis 1621; Halle 1774. 4.) Die sehr zahlreichen Holzschnitte sind theils in gr. qu. 4., theils, und zwar die meisten, in gr. qu. 8. oder klein qu. Fol.; in künstlerischer Hinsicht bedeutender als die der Kölnischen Bibel; Composition und Zeichnung characteristisch; die Köpfe und Physiognomien ähnlich wie die auf den bekannten frühern Kupferstichen des Lucas von Leyden.

Iconum Biblicarum Pars I. II. III. — Biblische Figuren darinnen die Fürnembsten Historien, in Heiliger und Göttlicher Schrifft begriffen. Gründtlich und Geschichtmessig entworffen, zu nutz und belustigung Gottsförchtiger und Kunstliebender Personen artig vorgebildet, an tag geben, und verlegt durch Matthaeum Merian von Basel. — *Novi Testamenti D. I. Jesu Christi praecipuae historiae etc.* Des Newen Testaments unsers herren Jesu Christi fürnembste Historien etc. durch M. Merian. Mit lat. deut. und franz. Versen. Frankfurt 1625. 27. qu. 4.

Die *Biblia Pauperum*, ein Bildercyclus von 48 Federzeichnungen auf 24 Pergamentblättern. Höhe und Breite der Zeichnungen 9 Zoll 3 bis 9 Linien altfranzösischen Maasses. Der Weigel'sche Catalog enthält eine Copie (Nr. 19223) eines obern Mittelbildes eines solchen Blattes in der Grösse des Originals, welche eine Dornenkrönung und Verspottung Christi darstellt. — Die Schrift unter und über den Bildern in diesem schwer zu beurtheilenden Codex ist ungleich später als die Bilder selbst, aber diese scheinen zum Theil später übergangen zu sein. Sehr selten.

Das Newe Testament deutzsch (Von M. Luther,) Vuitemberg (1522). Genannt die Septemberausgabe. — Offenbarung Johannis in Holzschnitten nach L. Cranach, in Folio. Vergl. Schuchardt's Leben Cranach's.

Das Buch des Newen Testaments, Teutsch mit schönen Figuren. — Am Schluss: Gedruckt in der Kayserlichen Stat Augsspurg durch Hanns Schönsperger. Folio. — Sehr selten; ein fast einziges Exemplar dieser Ausgabe, auf Pergament gedruckt, befindet sich auf der Leipziger Stadtbibliothek. — Vorgenannte, mit den Typen des Theurdanck im J. 1523 gedruckte Ausgabe ist ein Nachdruck der ersten lutherischen Septemberausgabe vom J. 1522 (bei Melch. Lother zu Wittenberg). Neben andern Holzschnitten, z. B. Copien der Cranach'schen Apokalypse, zeichnen sich darin die von H. Schäuflein — sämmtlich mit dem Zeichen des Meisters — aus.

Neuwe Biblische Figuren, dess Alten und Neuwen Testaments, geordnet und gestellt durch den fürtrefflichen und Kunstreichen Johan Bockspergern etc. etc. und nachgerissen mit sondern fleiss durch den Kunstverstendigen und wolerfahrnen Joss Amman von Zürych. Allen Künstlern etc. (Siehe oben.) Ausgabe von 1569.*)

Evangeli un̄ Epistel. Mit anfang der mess Psam und collectn̄ Teutsch Mit figurn̄ und etlich schön gloss über die Evangelia. Augspurg H. Schönsperger 1513. Folio. — Mit 5 grossen und 26 kleinen Holzschnitten von H. Schäuflein, aus dessen früherer Zeit; sehr vorzüglich.

Doctrina, Vita et Passio Jesu Christi, Juxta Noui Testamenti fidem et ordinem, artificiotissimè effigiata. Lere, Leben und Sterben Jesu Christi, Inhalt des gantzen Newen Testaments, Künstlich fürgebildet. Folgt das Zeichen Schäuflein's mit der Schaufel. Frankenfurt, am Meyn, bei Chr. Egenolff 1542. 4. Mit 71 Holzschnitten von H. Schäuflein.

Evangelien und Episteln des Neuwen Testaments, nichts aussgelassen, unnd das fruchtbarest auss Sanct Johanns heymlichen Offenbarung, und den Geschichten der Aposteln aussgezogen, Mit den Historien und Propheceyen des Alten Testaments, wie das Neuw im alten figuriert u. s. w. Mit schōne figuren des Neuwen unnd Alten Testaments, durch Ambrosium Kempffer, wonhaft zu Freiburg im Pryssgaw zusammen bracht, und inn truck vollfertiget. Colmar, B. Grüninger 1543. Fol. — Mit vielen Holzschnitten der elsassischen Schule in verschiedenem Format. Die grössten und bedeutendsten, meist in Fol., sind von dem Bildner der Grüninger'schen Officin und haben das Ansehen, als ob sie aus einem weichen Metall, etwa aus Typenmasse, geschnitten wären; andere Folioblätter sind der Manier des H. Wächtlin (Pilgrim) nachgebildet. Auf dem Titelblatt die Geburt Christi in qu. 4. von Hans Galatin (Maler, Zeichner und Formschneider). Die übrigen, meist in kl. 4., 8 und qu. 8., gehören der Holbein'schen Schule an.

Biblia das ist: die gantze heylige Schrifft, Teutsch. D. Mart. Luther etc. — Die Propheten all Teutsch etc. — Das Neuwe Testament etc. 2 Theile. Franckfurt am Mayn durch Kilian Han, in Verlegung Weygand Hanen Erben 1574. Mit den vielen biblischen Holzschnitten in grösserem Format von J. Amman.

Das Neuw Testament. Teutsch, D. Mart. Luther. Auss sonderlichem fleiss auffs neuw mit schönen Figuren, Argumenten oder jnhalt eines jeden Capitels, sampt einem Register über alle Sontags Evangelia und Episteln, gezieret und zugericht. 2 Theile. Franckfurt am Mayn, bey Georg Raben, in verlegung Sigmund Feyrabends

---

*) Ueber die Jobst Amman'schen Holzschnittbibeln vergleiche C. Becker's Jobst Amman. Mit Holzschnitten. Leipzig 1854. R. Weigel.

1573. 8. — Mit vielen Holzschnitten von J. Amman, mittleres Format, oval, qu. 8., mit ausgefüllten Ecken.

Biblia, das ist: Die gantze heilige Schrifft. Deutsch, auffs new zugericht. D. Mart. Luth. 3 Teile. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn 1593. gr. 8. — Mit einer Menge Holzschnitte von J. Amman in kl. Format in Oval, qu. 8. Die ersteren sind grösser und zwar aus T. Stimmer's Holzschnittbibel.

Novae Tobiae Stimmeri Sacrorum Bibliorum figurae: Versibus Latinis et Germanicis expositae. Newe Biblische Figuren durch Tobiam Stimmer gerissen: Mit Lateinischen und Teutschen Versen aussgelegt. (Mit J. Fischart's Vorrede) Getruckt zu Strassburg, in verlegung Lazari Zentzners Erben 1625. 8. — Mit 169 Holzschnitten J. Stimmer's.

Biblia cũ cõcordantijs veteris et novi testamẽti sacrorum canonum etc. etc. Lugduni Jac. Sacons. expen. A. Koberger etc. 1516. Fol. — Die zahlreichen Holzschnitte sind Copien der Biblia del Malermi; Vignettenformat. Auch einige grosse Blätter, z. B. die Schöpfungstage, die Geburt Christi etc. Das Titelblatt: Johannes der Täufer, ist jedoch von einem deutschen Meister, wahrscheinlich dem H. Springinklee.

Novum Testamentum omne, tertio iam ac diligentius ab Erasmo Roderodamo recognitum etc. Graece et lat. (*Basil-Froben*) 1522. Folio. — Mit schönen Titelbordüren, Leisten etc. in Holzschnitten von H. Holbein, als: die Burg der Glückseligkeit (*Arx verae felicitatis*), das Hofleben (*Imogo vitae aulicae*) etc. In derselben auch die grosse Titelverzierung von Urs Graf mit der Cleopatra und den beiden Genien, die das Froben'sche Schild halten.

ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ ΑΠΑΝΤΑ. Novi Test. Omnia. Graece. (*Ed. J. Oecolompadius.*) *Basileae apud J. Bebel.* 1531. 8. — Die Holzschnitte von H. Holbein d. J. und Urs Graf. Auf dem Titelblatt die Symbole der vier Evangelisten in reichen Portalen. Auf dem ersten Blatte, unten links, das verschlungene Zeichen V. C.; aus dem Todtentanz-Alphabete die Unzialen N, der Geizige; A, musicirende Todtengerippe (zweimal); E, der Kardinal (zweimal); T, der Schlemmer; J, der Bischof (zweimal); O, der Mönch (auch zweimal).

Biblische Chronica, darinn die fürtreffliche Geschicht auss allen Büchern dess alten Testaments etc. Durch Casparum Goldwurm. Franckfort am Mayn 1576. 8. Hübsche Holzschnittbilder von H. S. Beham.

Sacra Biblia, acri studio ac diligentia emendata, etc. 2 Tomi. Venetiis apud Jolitos (*Giolili*) 1588. 4. — Mit 244 guten Holzschnitten in qu. 8.; zum Theil Copien und Nachahmungen der bek. Bilder Holbein's, des petit Bernard u. A., in der Manier des G. Porta della Garfagnana, genannt Salvati giovine.

Von den neueren illustrirten Bibelausgaben sind folgende aufzuzählen:

Bibel-Bilder, oder bildliche Darstellungen aus der h. Schrift; nach eigens für dieses Werk gefertigten Originalgemälden von Westall und Martin in feinstem englischen Holzschnitt. 12 Hefte mit 96 Holzschnitten. Leipzig. 8.

Volks-Bilder-Bibel in 50 Darstellungen aus dem neuen Testament von Fr. v. Olivier, mit Text von G. H. v. Schubert in München. Gotha. gr. 8.

Das Buch Tobiä in elf bildlichen Darstellungen von C. Peschel. Herausgegeben und mit einem Vorworte begleitet von Dr. Aug. Hahn. Leipzig. 4.

Les saints Evangiles trad. de la Vulgate par M. l'Abbé Dassange (suivis d'une notice sur Jérusalem ancienne et moderne et les lieux saints, extraite de d'Anville, de MM. de Chateaubriand, de Lamartine, Michaud et Poujoulat), illustrés par douze magnifiques gravures sur acier, par les meilleurs artistes français, d'après les tableaux de M. Tony Johannot, encadrées dans ornements différents pour chaque gravure, dessinés par M. Cavelier, père; avec dix vues des principaux sites et monuments de la Terre-Sainte etc. etc. Mit vortrefflichen Stahlstichen, Vignetten, Initialen, letztere zum Theil farbig und golden, geschmückt; ausserdem ist jedes Blatt mit einer Holzschnitteinfassung umgeben. 2 Bände. Paris. L. Curmer, 1836. Roy. 8.

Les Evangiles. Traduction de le Maistre de Sacy, publiées sous les auspices d. M. l'Abbé Trévaux. Edition illustrée par Th. Fragonard (Graveur sur bois) et ornée de Titre gravé, Frontispice, Vignettes, Encadrements, Lettres ornées, Fleurons, Culs de Lampe etc. etc. Paris 1838. Roy. 8.

Die vier heiligen Evangelien unseres Herrn Jesu Christi nach den heil. Evangelisten aus der lateinischen Vulgata getreu übersetzt von J. P. Silbert. Mit Einleitung, Lebensgeschichte der h. Evangelisten etc. und einer Zugabe

eines lieblichen Passionspoeten (poëm) des Herrn. Jede Seite geschmückt mit feinen Holzstichen und allegor. Randverzierungen im reinsten Style des Mittelalters und nach den besten Mustern. Pforzheim 1839. gr. 8.

Bilder-Cyclus für katholische Christen. Als Beilage zu jeder katholischen Bibel, hauptsächlich der Allioli'schen Uebersetzung. Mit Erläut. und einer Vorrede von Staudemaier. Mit 27 Stahlstichen nach Klein von C. Schuler, Hofmann, Hesslöhl u. A. Augsburg 1843. gr. 8.

Bilder aus dem Leben Jesu und der Apostel (aus Pyrker's Werk). In 24 Stahlstichen, theils Copien nach Originalen berühmter Meister, theils nach neuen Compositionen. Leipzig 1843. Fol.

Illuminated Illustrations of the Bible (selected from Manuscripts of the Middle Ages). London 1845.

Les Evangiles, Traduction nouvelle avec des Notes, et des Reflexions à la fin de chaque Chapitre par P. Lamennais. 2 Edition illustrée de dix Gravures sur acier (par Cotrelle, Blanchard etc.) d'après Cigoli, le Guide, Murillo, Overbeck, Raphael, Rubens, de Rudder, Titien. Paris 1846. gr. 8.

The Miracles of our Lord. 32 Bl. Chromolithographische Bilder in der Art der Horarien. London 1848. Longman et Comp. 8.

40 Bl. Darstellungen aus den Evangelien nach vierzig Originalzeichnungen von Fr. Overbeck, im Besitze des Freiherrn Alfred von Lotzbeck auf Weyhern, gest. von B. Bartoccini, Prof. J. Keller, F. Keller, F. Ludy, F. Massau, H. Nüsser, F. A. Pflugfelder, X. Steifensand u. A. nebst erläuterndem Text. Düsseldorf 1847. qu. Folio.

Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Uebersetzung des Dr. Martin Luther. Mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen von G. Jäger, J. Schnorr, E. Steinle, A. Strähuber, Ch. Veit etc. Stuttgart und München 1847.

Hans Holbein's Altes Testament in funfzig Holzschniten, getreu nach den Originalen copirt. Herausgegeben von Hugo Bürkner (Maler und Formschneider), mit einer Einleitung von Dr. F. Sotzmann. Leipzig 1850. 8.

Das neue Testament, Deutsch durch Dr. Martin Luther nach der Ausgabe von 1545. — 110 Bogen Oliphant-Folio-Format, mit historischen Illustrationen von Cornelius und Kaulbach, in Holz ausgeführt von Unzelmann, O. und A. Vogel. Bei Gelegenheit der Londoner Industrie-Ausstellung in circa 70 bis 80 Exempl. veranstaltete Ausgabe. Berlin 1851. gr. Folio.

Die Episteln und Evangelien mit Summarien, Gebeten und Sprüchen auf alle Sonn- und Festtage durchs ganze Jahr, nebst einem Anhange und 84 Holzschnitten nach A. Dürer und neueren Künstlern. Herausgegeben vom Evangelischen Bücher-Verein. Berlin 1852. 8.

Galleria biblica di Raffaele Sanzio esistente nelle Logge del Vaticano. Quattordici superbe Incisioni in Rame. (Umrisse, leicht schattirt, gestochen von L. Penna). *Torino* 1852. Folio.

Die Bibel in Bildern von J. Schnorr von Carolsfeld; Leipzig 1852. Erscheint in 30 Lieferungen à 8 Blätter Holzschnitte von Gaber u. A.; die Prachtausgabe mit Randeinfassungen. — Unbedingt das grossartigste und einheitlichste Kunstwerk dieser Art. Die kräftige, ernst-schlichte und doch so ausdrucksvolle und wirksame Darstellungsweise entspricht ganz der Sprache der heiligen Schrift. Sollten diese Bibelbilder populär werden, so würde dies für unser grösseres Publicum ein Zeugniss abgeben, dass es mehr ernstes und tiefes Kunstverständniss besitze, als man demselben nach seinen gewöhnlichen modernen Kunstgelüsten zuschreiben darf.

Biblische Geschichten in Bildern, nach den vier Evangelien erfunden und gezeichnet von Carl Merkel, in Holz geschnitten von Ed. Engelmann und in Farben gedruckt von J. S. Wassermann in Leipzig. 24 Blätter. Berlin 1853. 4.

Oben fügten wir diesem Artikel zwei Abbildungen aus einer reliefartigen Darstellung der Werke der Barmherzigkeit (nach Matth. 25, 34—40) von C. Weitbrecht [† 1837] bei.*) Sie verbildlichen die Worte: „Ich war nackt und ihr bekleidetet mich" (s. Abb. S. 240) und: „Ich war krank und ihr besuchtet mich" (s. Abb. S. 141). Die Weitbrecht'sche Composition, die im J. 1841 von dem würtemb.

---

*) Hinsichtlich der Auswahl der bisher in diesem Bande gebrachten Abbildungen muss ich besonders hier bemerken, dass dieselbe nicht von mir getroffen wurde, sondern dass ich bei der Uebernahme des Lexikons die zunächst zu verwendenden Holzschnitte bereits fertig vorfand. *C. Clasen.*

Kunstverein in lithographischer Nachbildung an seine Mitglieder ausgegeben wurde, stellt in der Mitte, in einer Blende stehend, den auferstandenen Heiland, auf seine Seitenwunde deutend, dar; darüber die Inschrift: Selig sind, die nicht sehen und doch glauben.“ Um denselben sind die verschiedenen mildthätigen Handlungen in umrahmten Bildern in der Weise angebracht, dass sie, in Verbindung mit den auf den vier Ecken placirten Gestalten der vier Evangelisten, eine Höhetafel abgeben, die in ihrem Giebelfelde abermals den Heiland, zwischen den anbetenden Aposteln schwebend, zeigt. Auf der Einrahmung der Relief-Bilder liest man die bezüglichen Bibelstellen. — Denselben Gegenstand hat in sehr zarter, sinniger und das Gemüth ansprechender Weise u. A. E. Steinle componirt, ebenfalls auf Einem Blatte, und kommt hier noch das siebente Werk der Barmherzigkeit, das Begraben der Todten, hinzu. (Vortrefflich und mit tiefem Verständniss gestochen von F. A. Pflugfelder; Verlag von J. Buddeus in Düsseldorf.)

In ähnlicher Weise sind noch einige andere Lehrsätze, Hindeutungen und Ermahnungen der heil. Schrift, auch wo sie nicht in der näherliegenden Form der Parabel oder des Gleichnisses vorgetragen werden, von der bildenden Kunst mehrfach in die Anschaulichkeit übertragen worden; z. B. die zehn Gebote, die sieben Sakramente, das Vaterunser, das apostolische Glaubensbekenntniss, die drei göttlichen Tugenden, die letzten Dinge des Menschen (der Tod, das Gericht, die Hölle und das Himmelreich); ferner die Stellen: „Gott widersteht den Hoffärtigen und den Demüthigen giebt er Gnade“ (1 Petr. 5, 5); „Gebet, so wird euch gegeben werden“ (Luk. 6, 38); „Lasset uns wachen und nüchtern sein“ (1 Thess. 5, 6); „Kommt alle her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid“ etc. Meist werden solche Darstellungen zur nähern Bezeichnung mit bezüglichen Beischriften, deren sie auch bedürfen, versehen, wobei man es denn nicht selten auf alten Bildern und Holzschnitten mit der Wörtlichkeit der Bibelstellen nicht so genau nimmt, diese auch wohl in poetische Sentenzen umwandelt. Verhältnissmässig sind indess solche Verbildlichungen ziemlich selten. (Vergl. die Art. „Gleichnissbilder“ und „Inschriften“.) *L. C.*

Heiliges Grab, die Begräbnissstätte Christi zu Jerusalem. Zur Zeit des Heilandes befand sich dieses Grab ausserhalb der Stadtmauern am Fusse Golgatha's, der etwas erhöht und nordwestlich von der Stadt liegenden Richtstätte der Juden. Es war nach den Berichten der Evangelien in einen Fels gehauen und gehörte dem reichen jüdischen Rathsherrn Joseph von Arimathia. Mit der Zeit breiteten sich die Stadtmauern so weit aus, dass die ganze heilige Stelle innerhalb derselben zu liegen kam. Um die Wallfahrten der Christen zu verhindern, liess Kaiser Hadrian auf dem Hügel einen heidnischen Tempel errichten, der in der Folge dazu beigetragen haben soll, die Kreuzigungsstätte und das heil. Grab wieder aufzufinden. Die Kaiserin Helena, die Mutter Konstantin's d. Gr., betrieb, in hohem Alter nach Jerusalem pilgernd, dies fromme Werk, liess nach dem h. Kreuze suchen und soll dasselbe unter ihrer Leitung angeblich auch aufgefunden worden sein. Dessen Aechtheit wurde der Legende gemäss durch mehrere Wunder sofort bestätigt. Dann entdeckte man am Fusse des Hügels unter dem hinweggeräumten Schutte die Grotte des heiligen Grabes. Die fast achtzigjährige Pilgerin liess nun an dieser Stelle eine prächtige Kirche errichten, von deren ursprünglicher Beschaffenheit wir indess nur eine mangelhafte Vorstellung haben, da sie im Laufe der Zeit wiederholt durch Feuer und kriegerische Ereignisse beschädigt, dann mehrfach wieder hergestellt und durch Anbauten erweitert wurde. Ein umfassender Neubau fand namentlich gegen die Mitte des elften Jahrhunderts unter dem Patriarchen Romanus statt, nachdem zu Anfang desselben der ägyptische Khalif Hâkim die dortigen christlichen Bauten verwüstet und zerstört hatte. Schon damals verband man die einzelnen heiligen Orte des Grabes, der Kreuzigung und der Kreuzauffindung, zu Einem Gebäude. Wie noch heute, so soll auch die ursprüngliche Kirche der h. Helena über der Grabeshöhle ein Rundbau von zwei Stockwerken und übereinanderstehenden Säulenreihen gewesen sein. Mit dieser stand angeblich eine durch Säulenreihen in zweistöckige Schiffe getheilte länglich viereckige Basilika mit getäfelter und vergoldeter Decke in Verbindung. Sie hatte eine Vorhalle und einen Vorhof und war von Mauern umschlossen. Der äussere Eingang dieser Umschliessung — nach dem Markte zu — war ebenfalls mit einer Prachthalle versehen. Der letzte Brand, der die Grabeskirche im J. 1808 heimsuchte, zerstörte einen grossen Theil des ältern Gebäudes, besonders die Kuppel, doch erfolgte die Wiederherstellung schon im nächsten Jahre, meist durch Russland, worauf von der türkischen Regierung den Griechen die Kuppel und mehrere Kapellen und Altäre als Eigenthum zugesprochen wurden. Ihre gegenwärtige Gestalt, die einen Rückschluss auf den ursprünglichen Bau nicht zulässt, zeigt drei Kirchen unter Einem Dach. Wie schon bemerkt, bildet die eigentliche

Grabeskirche einen Rundbau von zwei Stockwerken. In den Bogengängen desselben befinden sich Gebetsplätze für die verschiedenen Confessionen. Im Mittelpunkte, gerade unter der hohen Kuppel, erhebt sich eine zweite kleinere Kirche, das Vorbild der grössern, die Kapelle des heil. Grabes mit der engen Grabeshöhle; letztere ist sieben Fuss breit und hoch und sechs Fuss lang. Darin der Marmorsarkophag Christi, der eine Länge von sechs, eine Breite von drei und eine Tiefe von zwei Fuss hat. Die Wände der Kapelle sind mit weissem Marmor bekleidet. Die verschiedensten christlichen Parteien haben sich in die gottesdienstliche Benutzung dieser heiligen Räume getheilt, und sind ihnen gewisse Privilegien zugestanden. Leider aber fallen hier in Folge dessen öfter die ärgerlichsten Streitigkeiten über Berechtigung und Ansprüche in solchem Grade vor, dass die türkische Besatzung die Streitenden nicht selten mit Gewalt auseinander treiben muss. Diese türkischen Schiedsrichter trifft man denn auch gleich beim Eingange (auf der südlichen Seite), wo sie in einer grossen Mauernische auf Teppichen und Polstern ruhen, aus langen Pfeifen Tabak rauchen und dazu behaglich ihren Kaffee schlürfen. Aussen um die Grabeskirche haben sich ringsum mehr oder weniger geräumige Klöster angesiedelt; die der Lateiner und Griechen nebeneinander auf der Nordseite, die der Armenier und Abyssinier auf der Südseite, die der Kopten und Syrer auf der Westseite; alle beschäftigt, Tag und Nacht das heil. Grab zu bewachen. (Vergl. den Art. Jerusalem.) — Eine ziemlich genaue Nachbildung des heiligen Grabes befindet sich u. a. zu **Görlitz** in der Oberlausitz. (S. Görlitz.) Auch werden die plastischen Darstellungen eines oder mehrerer Momente aus der Begräbniss- oder Auferstehungsgeschichte mit dem Namen heiliges Grab bezeichnet, besonders wenn denselben in den Kirchen ein abgesonderter Raum oder eine eigne Kapelle angewiesen ist, oder wenn sie überhaupt den erbaulichen Zweck haben, die Oertlichkeit des Heiligen Grabes — symbolisch oder in wirklicher Nachbildung — zu vergegenwärtigen und zu verherrlichen. So z. B. besteht das heilige Grab in der Frauenkirche zu **Reutlingen** aus einer reichen, spätgothischen Tabernakel-Architectur mit zahlreichem bildnerischen Schmuck. Innerhalb derselben steht der Sarkophag des Heilandes und am Grabe befinden sich der Jünger Johannes und die heil. Frauen — liebliche Gestalten von feiner Stylisirung —; vorn zwei aufgestützt liegende Kriegsknechte. Das Ganze ist ein Meisterwerk der schwäbischen Bildhauerschule. (Vergl. Jahreshefte des würtembergischen Alterthumsvereins; viertes Heft. Abbildung 3.) Ein grossartigeres und reicheres Denkmal dieser Art ist das heilige Grab im Dome zu Konstanz. In einem Achteck von edlen Verhältnissen und reinen gothischen Formen erhebt sich ein thurmartiges durchbrochenes Zwölfeck desselben Styls. Sowohl der architectonische Theil als die Sculpturen sind ganz bemalt und theilweise vergoldet. Ganz oben befindet sich das Standbild des Propheten Jesaias — eine übrigens roh gearbeitete Figur — mit einer Tafel, auf der die Worte: „*Et ejus erit gloriosum spulchrum*" zu lesen sind. Zwischen den zierlichen und schlanken Giebeln, welche die Krönung bilden, stehen die Figuren der zwölf Apostel, von nicht viel besserer Arbeit als die des Jesaias. Unten auf Pfeilern die Verkündigung Mariä, die Heimsuchung, die Geburt, die Verkündigung der Hirten, die Anbetung der Könige, alles leidliche Sculpturen des XIV. Jahrhunderts. Dagegen sind die im Innern befindlichen Figuren: die drei Marien bei dem Specereihändler, die zwei Gruppen der schlafenden Wächter und der Engel, welchem sich die drei Frauen nahen, bedeutend besser und scheinen gleichzeitig mit dem architectonischen Theile entstanden zu sein. Zwei Kapellen in dem Achteck dienten früher als Altäre. — Häufiger ist die einfache Darstellung des heiligen Grabes durch einen länglich viereckigen Kasten von Mauersteinen, bei welchem drei oder mehrere bewaffnete Wächter schlafen. Mitunter steht oder liegt die Figur Christi in dem Sarge. — Auch ist es vielfach in den katholischen Kirchen Brauch, in der Charwoche besondere Darstellungen des heiligen Grabes zu arrangiren. Alsdann vertritt ein Krucifix die Stelle der Leiche Christi; auch ist zu gewissen Zeiten das Allerheiligste dort ausgestellt; dreizehn Lampen brennen auf jeder Seite im Innern des Raumes und ein betender Priester knient am Eingange. Das Wallfahrten dorthin hat den Zweck, sich im Geiste nach den heiligen Stätten Jerusalems zu versetzen und gewissermassen auf diese Weise die dortigen Wallfahrten und Feierlichkeiten mitzumachen. (Vergl. den Art. „Heiligegrabkirchen.") *L. C.*

Heiligkreuz in der Pfarre Cham, Kanton Zug (Schweiz), eine Wallfahrtskapelle, eines Bildes des leidenden Erlösers wegen, dessen Modell dem aus Goldau gebürtigen Bildschnitzer durch ein Wunder zugekommen sein soll, — eine Volksallegorie für den wunderbaren Ursprung einer künstlerischen Idee, im Geiste einer Zeit, die im Künstler nach den Worten des Kirchenvaters Augustinus nur ein Werkzeug der göttlichen Weisheit sah. *E.*

Heiligthumsbücher. Die alten Heiligthumsbücher hatten den Zweck, durch Aufzählung, Abbildung und Beschreibung der kostbaren Gefässe, in denen die Reliquien aufbewahrt wurden, die Gläubigen zugleich auf die Reliquien selbst und auf deren kirchliche Bedeutung etc. aufmerksam zu machen, und dadurch die Verehrung derselben zu vermehren. Bis jetzt sind etwa siebenundzwanzig verschiedene Ausgaben von solchen bekannt und darunter die von Wittenberg und Halle sowohl dem Kunstwerthe als der Seltenheit nach die bedeutendsten. In dem von Wittenberg handelt die Vorrede zunächst von Erbauung der Kirche, von Erwerbung und Vermehrung der Heiligthümer und von den Zugeständnissen, welche der Papst hinsichtlich der Verehrung derselben gemacht habe.*) Dann heisst es: „Da mit nun an lob vnd schuldiger ehrerbietung göttlicher majestät kein mangel noch fehl erschein, die lieben heiligen auch d' hailigthum in diser kirchen jn merglicher anzahl befunden, zu vnser furbitt vnd gnad zu erwerben gevrsacht Vnd alle Christglaubige menschen zu aplas vnd ausleschung yrer sunde Auch zu erlangung ewiger seligkeit gereytzt vnd bewegt werden mögen So ist dem almechtigen Maria der lobwirdigsten vnnd hochgebenedeytisten Junckfrawen vnd mutter gots. Allen lieben heiligen. Vnnd dem gantzen hymelischen hehr, zu sonderlichem lob und ehrerbietung furgenomen alles vnd yedes gedachter löblichen Stiffts-kirchen heiligthum mit seynen behaltnussen In diss büchlein stuckweyss verzaichen abmalen und drucken zu lassen. Mit anzayg der gnaden vnd aplas, so darzu verlyhen worden seyn. Do mitt eyn yeder andechtiger mensch mit besuehung solichs wirdigs heiligthums, das Jerlich auff Montag nach dem Sontag Misericordia Dni. offentlich vnd ehrlich geweysst vnd gezaigt wirt vnnd verdynen solicher gnaden vnd aplas sich deshalb zu richten. Vnd wie wol der löblich Stifft so mit treffentlichen vnd merklichen aplas vnnd gnade von Bebsten Partriarchen Cardinelen Ertzbischoven vnd Bischöuen versehen, das sy mit wenigen schrifften oder worten zu uermelden, so ist doch vnter vil anderm ablas in Zaigung des heiligthumbs Zu einem yeden gang hundert tag Vnd von einem yeden stuck oder partickel desselben der vber etlich tausent seint hundert tag ablas geben etc." — Das erste Blatt enthält in Kupferstich die Portraits des Kurfürsten Friedrich des Weisen und seines Bruders Johannes. Ueber dem Stich steht der Titel: „Dyè zaigung des hochlobwirdigen heiligthums der Stifftkirchen aller heiligen zu wittenburg." — Auf der Rückseite des Titels befindet sich eine Abbildung der Wittenberger Kirche in Holzschnitt und auf der letzten Seite das sächsische Wappen. Am Schlusse steht: „Gedruckt in der Churfürstlichen Stat Wittenbergk, Anno Tausent fünffhundert vnd neun." Die im Buche enthaltenen Abbildungen sind von sehr verschiedener Weise und sicher nur die wenigsten von Cranach; besonders sind die einfacheren Gefässe und Monstranzen skizzenhaft und mit geringer Sorgfalt gezeichnet; ebenso die Mehrzahl der Figuren. Einige dagegen lassen mit Sicherheit schliessen, dass Cranach sie sowohl gezeichnet als geschnitten habe. — Zwei etwas anders eingetheilte Verzeichnisse dieser Wittenberger Heiligthümer befinden sich in dem grossherzoglichen und herzoglichen Gesammt-Archiv zu Weimar, eines davon ist mit flüchtigen Abbildungen versehen, die indess von den Cranach'schen sehr verschieden sind; in dem andern kommen mehrere Berichtigungen von der Hand Spalatin's vor. — Die öffentliche Bibliothek zu Bamberg besitzt ein Exemplar dieses Heiligthumsbuches, in welchem nach Heller („L. Cranach's Leben und Wirken") von einer gleichzeitigen Hand die Notiz vorkommt: „In der austheilung des hailigthums ist luttern diss S. Elizabeth Christallin glas worden, ist fast das köstlichst gewesen vnder den andern allem" — wonach man, wenn eine glaubwürdige Unterschrift diese Angabe bekräftigte, folgern könnte, es seien bei der Einführung der Reformation diese Heiligthümer, von denen man nicht weiss, wohin sie gekommen, in den Privatbesitz der reformatorischen Geistlichen übergegangen. — Aus den acht Gängen, in welche das Buch abgetheilt ist, ersieht man, welche erstaunliche Menge von derartigen Kostbarkeiten damals in den Kirchen aufgehoben wurden. Viele waren ohne Zweifel zugleich merkwürdige Kunstwerke, deren Verlust sehr zu beklagen ist. So kommen unter Anderm im ersten Gange vor: „Ein gross silbernen Bild Mariä Magdalene"; eine heilige Ottilie (von Silber) mit einem Buch in den Händen, auf einem mit Thierköpfen verzierten Fuss; eine heilige Dorothea mit einem Blumenkörbchen, dessen Deckel sich hebt, auf niederem sechseckigem Postament; eine heilige Margaretha, Kniestück, auf dem Rücken eines geflügelten Drachen auf einem von Früchten gebildeten Fuss. Im zweiten Gange, neben mehreren Monstranzen: ein silbern Bild der h. Barbara, einen kleinen Thurm in den Händen haltend, durch dessen Thür man den Pokal mit der

*) Vergl. Schuchard's Lucas Cranach's Leben, S. 256 des II. Theils.

Hostie darüber erblickt; eine h. Katharina mit der Krone, auf ein Schwert gestützt, neben sich ein Stück des zerbrochenen Rades; ein viereckiges Kästchen mit wulstartigem Deckel, darauf fünf Kinderengel, deren drei ein Notenblatt halten und singen. Im dritten Gange: ein verziertes Trinkhorn (Greifenklaue genannt) mit einer kleinen Figur des heil. Thomas auf dem untern Theil; ein Relief mit der spinnenden Maria, welcher das Christuskind den Rocken hält, mit felsigem Grunde. Auf einem Bogen ein Viereck mit dem dornengekrönten Haupte Christi und darüber ein Krucifix (die beistehende Abbildung ist schön und lebendig gezeichnet und geschnitten); ein elfenbeinern Relief mit Fuss und verziertem gothischem Aufsatz; darüber Christus am Kreuz, unter welchem Maria und Johannes knieen; an den Seiten Petrus und Paulus; ein verziertes Trinkhorn mit der Figur des h. Leopold auf dem untern Theil; der Bischof Eulogius im Gebete vor einem Altar knieend, auf einem tischartigen Untersatz mit Rehfüssen (dazu eine gute 4 Zoll 1 Linie hohe und 3 Zoll 11 Linien breite Abbildung); der h. Antonius, in der Rechten eine kleine Monstranz, in der Linken die Klingel, neben sich das Schwein; auf niederm Untersatz, daran drei Löwenköpfe und das sächsische Wappen. (Dazu ebenfalls eine grosse Abbildung.) Ein verziertes Kreuz, auf dessen Mitte die gekrönte Maria mit dem Kinde, auf dem Fusse desselben sich tummelnde Kinder; Bildniss des h. Wolfgang im bischöflichen Ornat, in der Rechten ein Beil, in der Linken den Bischofsstab haltend, neben sich das Kirchenmodell auf verziertem Untersatz; der h. Hieronymus, der dem vor ihm sitzenden Löwen den Dorn auszieht. Im vierten Gange u. A.: ein Kreuz, in der Mitte ein Medaillon mit Crucifix und an den Enden der Arme die Halbfiguren von Petrus, Simon und Jacobus maj., unten das Lamm; der h. Pankratius mit Lanze und Schild; der h. Valentin mit einer Monstranz, zu dessen Füssen Kranke (oder Besessene), die er segnet; eine viereckige Tafel in 25 Felder eingetheilt, von denen 12 die Evangelisten und ihre Attribute, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes und die Apostel (je zwei und zwei) enthalten; die Abbildung derselben ist geistreich flüchtig gezeichnet und geschnitten. Im fünften Gang: der h. Christoph, das Christkind durch's Wasser tragend; die Abbildung bezeichnet Schuchardt als ein gutes Cranach'sches Blatt; der h. Sebastian, in der Rechten zwei Pfeile, in der Linken den Bogen haltend (die Abbildung trägt denselben Character wie die vorige); der h. Georg, stehend, stösst dem hinter ihm liegenden Drachen das Schwert in dem Rachen; die Abbildung soll von Cranach's eigner Hand sein. Im sechsten Gange: ein sitzender geflügelter Löwe mit kreisförmigem Heiligenschein, in welchem „*Sanctus Mar.*" geschrieben steht; der Evangelist Matthäus, in einem Buche lesend und in der Rechten eine Hellebarde haltend; der h. Matthias mit einem Winkelmass; der h. Simon mit der Säge; der h. Judas Thaddäus, sich mit beiden Händen auf eine Keule stützend; der h. Thomas, auf dem rechten Arm ein Buch und in der linken Hand einen Speer; der h. Jacobus minor, in der Rechten ein zugemachtes Buch an einem daran befindlichen Sack haltend, der zum Einschlagen und Tragen diente, in der Linken den Wellenbogen; der h. Philippus mit der Kappe auf dem Kopfe; liest in einem Buch, mit der Rechten den Kreuzstab haltend; der h. Jacobus major, mit Pilgerhut, Rosenkranz und Pilgerstab; an dessen Postament das mecklenburger und das sächsische Wappen; der Evangelist Johannes, den Kelch segnend, aus welchem die Schlange hervorkommt; der h. Bartholomäus, lesend, auf dem rechten Arm die abgezogene Haut; der h. Andreas, mit dem Kreuz neben sich und in einem Buch lesend; der h. Paulus, das nach unten gekehrte Schwert in beiden Händen haltend; der h. Petrus in einem Buche lesend, das er mit beiden Händen hält, in der Rechten zugleich die Schlüssel etc. — Schuchardt bemerkt zu diesem Gange, dass funfzehn Abbildungen desselben sich auch in dem „*Hortulus animae*" von 1547 und folgender Jahre befinden. Ferner: wenn auch anzunehmen sei, dass diese Abbildungen nach Silberarbeiten gezeichnet seien, so sei doch nicht zu glauben, dass treue Copien hätten geliefert werden sollen; dem widerspreche der allgemeine Character, der hier durchaus nicht an Silberarbeiten erinnere. Es sei somit bei diesen Bildern mit grosser Freiheit verfahren worden. Nur von den Köpfen dieser Figuren sei zu halten, dass sie von Cranach gezeichnet und geschnitten worden seien. — Der siebente Gang enthält u. A. einen stehenden Christusknaben mit der Weltkugel in der Linken und zum Segnen erhobener Rechten. Das schmale Postament wird von einer Eule getragen; schönes Figürchen, höchst wahrscheinlich von Cranach gezeichnet und geschnitten; dann ein Reliquiarium, in dessen Mitte auf einer oben abgerundeten Tafel sich Maria mit dem Kinde befindet, von Engeln gekrönt, an den Seiten musicirende Engel. Die Tafel ist mit reicher Verzierung von Figuren zwischen Ranken und Früchten umgeben und ruht auf einem Stamm, der aus dem Leibe des liegenden Abraham hervorkommt; die Abbildung ist schön. Ferner Christus am

Oelberg; der Heiland kniet, mit ausgebreiteten Armen betend, vor einer Felshöhle, nach dem Kreuz und dem Kelche blickend. — Im achten Gange: Ein reich verziertes Reliquarium, in dessen Mitte auf viereckiger Tafel Maria den vom Kreuze genommenen Christus beweint. Reich verzierte Umgebung; am Fusse Kinder, musicirende Engel etc. zwischen Laubwerk und Früchten; ein ähnliches Reliquarium mit der thronenden Jungfrau, die, das Christuskind haltend, von mehreren Heiligen umgeben ist. In den reichen Festons links der Henker mit dem Haupte des Johannes, rechts Judith mit dem Haupte des Holofernes. Ferner ein knieender Engel mit einer Harfe, ein auferstandener Christus mit der Siegesfahne, etc.



Maria, Anna und Catharina; aus dem Hallischen Heiligthumsbuche.

Das Hallische Heiligthumsbuch enthält neun Gänge. Die Zahl der darin aufgezeichneten Reliquarien beträgt 234 mit 237 Holzschnitten und einem Kupferstich. Es führt den Titel: VOrtzeichnus vnd | Zceigung des Hochlob| wirdigen Heiligthumbs | der Stifftkirchen der Heiligen | Samt Moritz vnd Mar- | ien Magdalenen | zu Halle. Es verdankt seine Entstehung

(Nothing more published)

[redacted]